COMO RECONHECER

a arte do Renascimento

editores

Pasta 104
Texto 4

COMO RECONHECER

a arte do Renascimento

Flavio Conti

Livraria Martins Fontes Editora Ltda.

Título original: *Come Riconoscere l'Arte Rinascimentale*
© 1978 Rizzoli Editore
Concepção e maquete: Harry C. Lindinger
Grafismo: Gerry Valsecchi
Paginação: Giuseppe Villa
Desenhos: Mariarosa Conti
Tradução de Carmen de Carvalho
Todos os direitos para a Língua Portuguesa
Reservados por Edições 70, Lisboa, Portugal

Composto e paginado por Fotocompográfica
Impresso por Resopal
para EDIÇÕES 70, em Abril de 1984
Depósito Legal 5197/84

Livraria Martins Fontes
Rua Conselheiro Ramalho, 330-340 – São Paulo

Fontes fotográficas

Foto 2000: p. 27; *Pedone*: p. 10 em baixo, 23, 43, 55; *Perogalli*: p. 21; *Rizzoli*: p. 4 em cima, 19, 29, 46, 47, 48, 50, 51, 53, 59, 61; *Scala*: p. 4 em baixo, 7, 8, 10 em cima, 13, 15, 16, 17, 25, 31, 33, 34, 35, 37, 39, 41, 45, 57.

Introdução

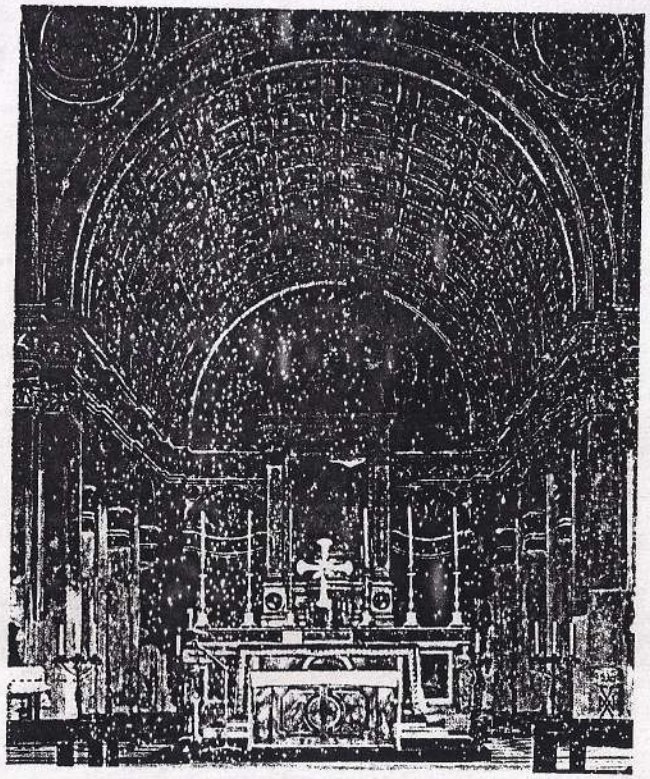
O movimento artístico a que chamamos «Renascimento», nasceu em Itália, em Florença, nas primeiras décadas do século XV. Nos finais de 1400, tinha-se espalhado por toda a península. Na primeira metade do século seguinte, quando Roma se sobrepunha a Florença como principal centro artístico, tinha alcançado os resultados mais clássicos.

Nessa mesma época, começou a difundir-se pelo resto da Europa, iniciando uma completa revolução artística, cujos efeitos perdurariam — com constantes acontecimentos — durante séculos, até quase ao limiar da nossa época.

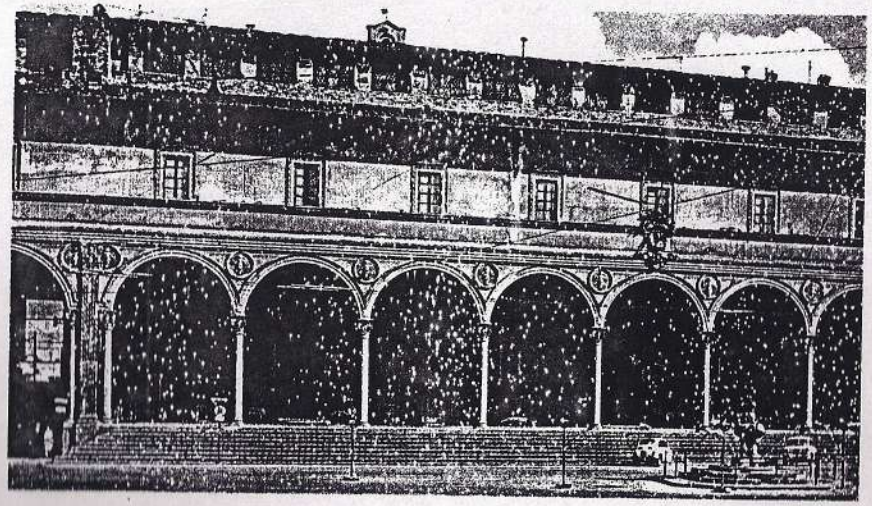
Este movimento, embora bastante complexo e variado internamente, estabeleceu princípios, métodos e, sobretudo, formas originais e típicas, mas, ao mesmo tempo, comuns. O objectivo deste livro é, pois, falar das obras realizadas na Itália e fora dela, tendo presentes esses princípios comuns entre o início do século XV e os meados do século XVI, determinando e descrevendo as suas formas típicas.

Tais formas provêm de duas fontes principais: a reutilização, após um intervalo de quase um milénio, das formas características da arte clássica, ou seja, a arte grega e a arte romana; e, ao mesmo tempo, a aplicação de uma nova descoberta técnica: a perspectiva, aquele conjunto de regras de desenho e matemáticas que permitem reproduzir sobre uma folha de papel (ou sobre qualquer outra superfície plana), com exactidão «científica», o aspecto real dos objectos.

O primeiro elemento respeitava, acima de tudo, à arquitectura, que ainda dispunha de monumentos clássicos em que se inspirar (enquanto que quase nada se sabia da escultura e da pintura antigas). Também era, entre todos, o mais evidente. Manifestava-se até mesmo no nome que o novo movimento bem depressa adquiriu: Renascimento. De facto, os seus expoentes consideravam-se os filhos e herdeiros da arte clássica, da qual desejavam fazer «renascer»



Donato Bramante, falso coro da igreja de Santa Maria, perto de San Satiro, Milão. A perspectiva, ou seja, a técnica de reproduzir sobre uma superfície plana o aspecto que os objectos têm na realidade, talvez tenha sido a mais importante descoberta do Renascimento. Aqui, o coro, que fica por detrás do altar e que não pôde ser construído porque iria cortar uma estrada que passava por detrás da igreja, surge perfeitamente dado pela ilusão da perspectiva.



Filippo Brunelleschi, pórtico do Hospital dos Inocentes, Florença. As características que se tornaram típicas da arquitectura do século XV estão já presentes neste primeiro exemplo: a recuperação do conceito das ordens arquitectónicas, os arcos de volta perfeita, a simplicidade da estrutura geral e o papel subordinado da escultura, limitada a espaços bem definidos.

as formas, ou, pelo menos, o espírito. Chegavam ao ponto de repudiar quaisquer ligações com as experiências artísticas posteriores à arte clássica. Esta atitude não só se ficava a dever à admiração que lhes despertavam as obras dos Antigos, como — pelo contrário e acima de tudo — à arraigada convicção de que a arte, como a ciência, tinha as suas próprias leis e que estas leis tinham já sido descobertas e aplicadas pelos artistas gregos e romanos.

O segundo elemento era apenas o mais ofuscante de toda uma série de descobertas revolucionárias (a pintura a óleo, a preparação dos frescos através de cartões, a redescoberta das estátuas equestres, o achatamento dos baixos-relevos, os tirantes metálicos nas abóbadas, entre muitas outras). Era um elemento decisivo para a nova arte, pois permitia desenhar e mostrar a todos, de maneira compreensível, o resultado final do trabalho artístico: isto é, permitia a sua «projecção». De tal forma o era, que fez nascer a ideia de que o projecto, mais ainda que a sua execução, era a essência de uma obra de arte. Com isto, estava aberto o caminho para transferir os artistas das fileiras dos artesãos para as dos intelectuais. Os resultados não se fizeram esperar. Enquanto até então as corporações (as guildas medievais) eram o que tinha contado em arte, daí em diante a história da arte torna-se na história dos indivíduos singulares que a ela se dedicaram. Reconhecer a arte do Renascimento quererá dizer, acima de tudo, distinguir os modos expressivos dos vários artistas: Brunelleschi, Leon Battista Alberti, Masaccio, Rafael, Miguel Ângelo e todos os outros. Este conceito, o da arte como resultado individual, ainda hoje é válido.

De resto, são, actualmente, muitíssimos os conceitos, atitudes e terminologia renascentistas ainda em uso. O significado que damos à palavra «arte», a subdivisão dessa mesma arte em artes maiores (arquitectura, escultura, pintura), artes menores e artes aplicadas; a distinção entre o arquitecto, responsável pela forma de um edifício, e o engenheiro, que responde pela técnica; a enraízada convicção de que um quadro ou uma estátua devem «reproduzir» qualquer coisa e aquela, ainda mais tenaz, da existência de uma regra para distinguir matematicamente entre o «belo» e o «horrendo»: tudo isto tem a sua origem no Renascimento.

É por isso que estudar as formas mais significativas e características deste movimento significa não só remontar às razões que determinaram tais formas, como também às razões que tornaram a nossa civilização naquilo que ela é.

3

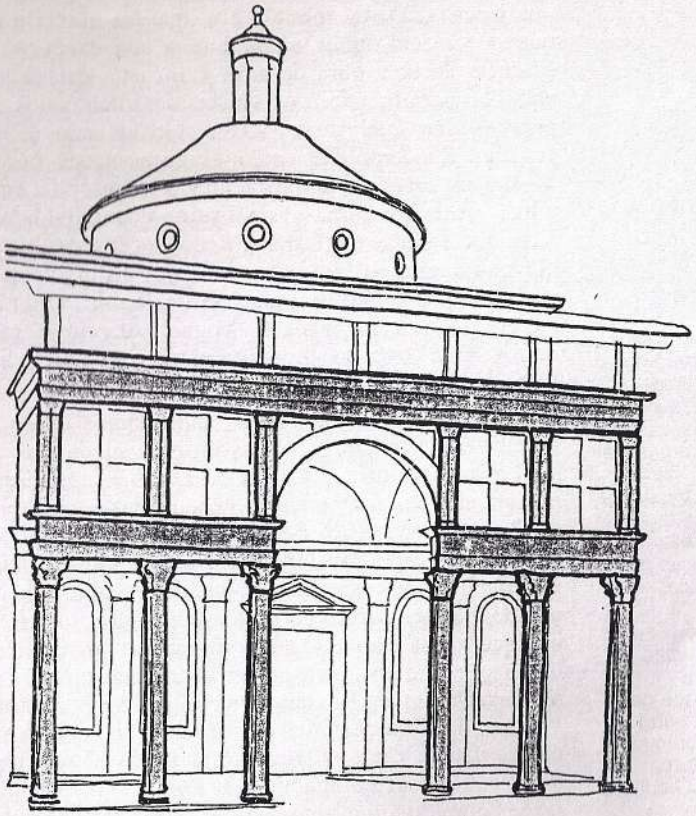
Arquitectura

São os indivíduos que fazem a história: era assim que se pensava nela durante o Renascimento. E, pelo menos no que dizia respeito à arquitectura do seu período, tinham razão. A arquitectura nasceu na Florença, da década de 20 do século XV, por obra e graça de um único, genial e obstinado indivíduo: Filippo Brunelleschi.

No entanto, embora a criação tivesse um carácter pessoal, o seu valor era colectivo. As suas formas baseavam-se num conjunto de regras que podiam ser estudadas e aperfeiçoadas racionalmente, numa linguagem comum, em suma.

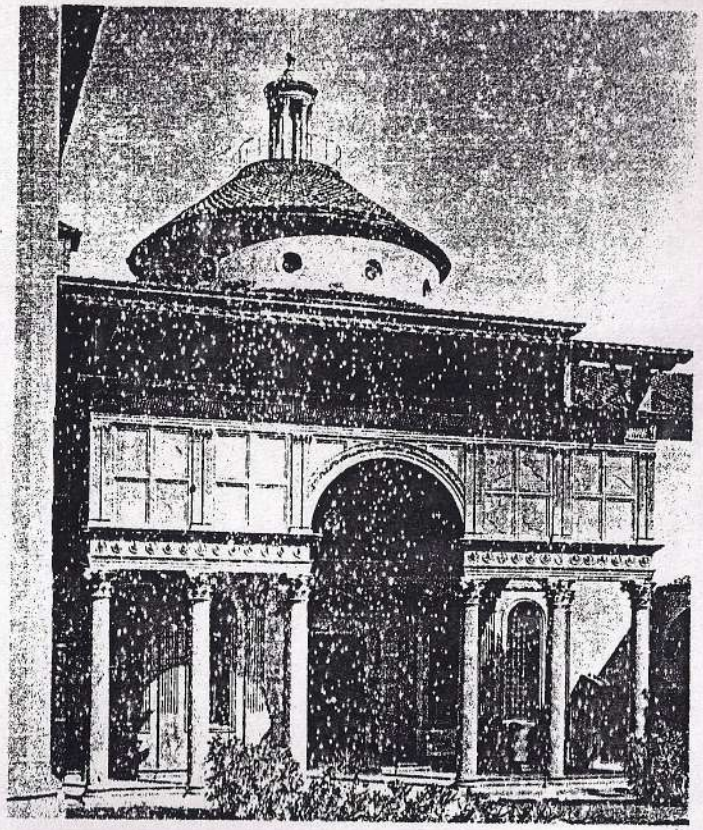
Mas em que consistia este conjunto de regras, este «estilo», como depois se lhe viria a chamar? Na sua base, estava uma decisão fundamental, tomada por Brunelleschi e seguida por todos os seus sucessores: a adopção de formas

A ideia fundamental: a ordem arquitectónica
Filippo Brunelleschi, o iniciador da arquitectura renascentista, pôs na base da nova linguagem o conceito – criado pelos Gregos e utilizado, depois deles, pelos Romanos – de «ordem arquitectónica», o de um conjunto de regras formais e de proporção que ligavam entre si, de uma forma de antemão estabelecida, todas as secções de um edifício.

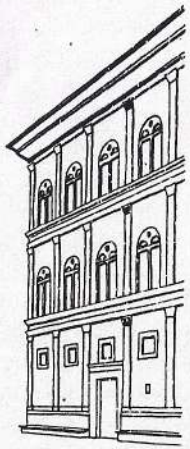


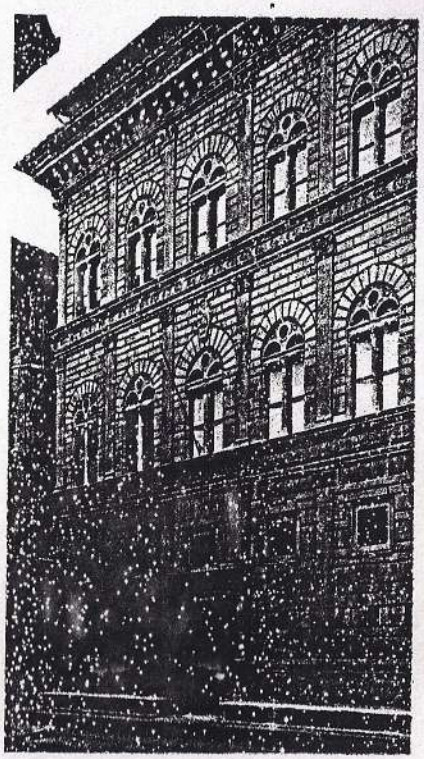
arquitectónicas da antiguidade (sobretudo as romanas, mais conhecidas e imponentes e que pareciam mais evoluídas do que as gregas). Eram muitas e complexas as razões de uma tal escolha. Nem sequer faltavam as — como hoje diríamos — chauvinistas: os Italianos em geral, e os Florentinos muito especialmente, devido à polémica contra as pretensões dos imperadores germânicos, sentiam-se filhos e herdeiros de Roma e da sua tradição. No fundamental, porém, Brunelleschi foi levado a esta decisão por uma consideração deliciosamente técnica: pensava que uma arquitectura baseada nestes princípios viria a tornar-se mais coerente com os princípios que o novo século estava a elaborar, mais do que o viria a ser a gótica, então no auge. De facto, no século XV começava-se a substituir a mundivisão alicerçada na fé pela que se fundamentava na razão. E era mesmo a razão, ou melhor o racionalismo, que estava na base da arquitectura clássica, cujas formas eram agrupadas segundo esque-

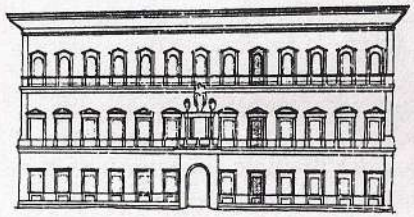
Filippo Brunelleschi, Capela dos Pazzi, junto da igreja de Santa Cruz, em Florença. Construída entre 1430 e 1444, é um dos expoentes máximos da arquitectura quatrocentista. É típico o esquema da fachada, com as suas duas secções laterais unidas por um entablamento e uma parte central em arco. Este motivo virá a ser definitivamente classificado no século XVI como serliano (do nome do tratadista Sebastiano Serlio).

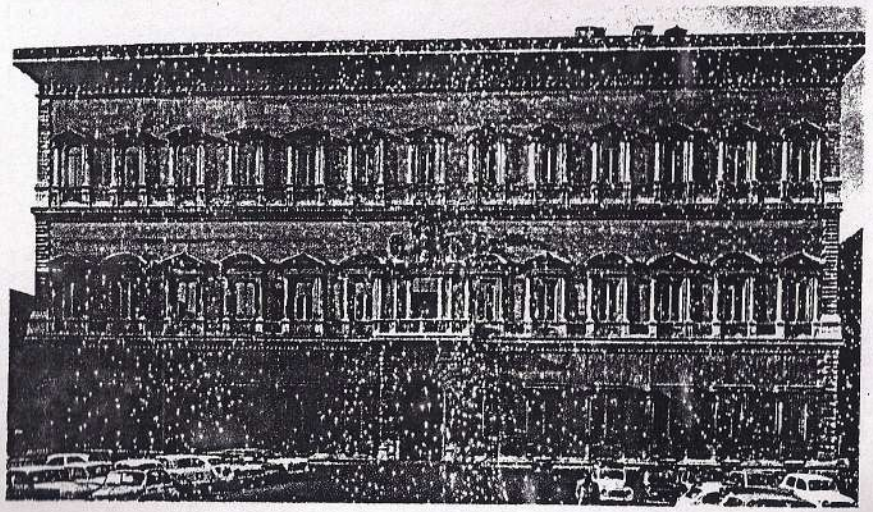


À direita: fachada do Palácio Rucellai, em Florença, construído por Leon Battista Alberti entre 1447 e 1451. Em baixo: fachada do palácio Farnese, em Roma, de Antonio Sangallo, o Jovem, e Miguel Ângelo Buonarroti, primeira metade do século XVI.









A fachada: os palácios
O palácio, a rica morada citadina dos nobres ou dos mercadores, é um tipo de construção que se afirma durante o Renascimento, tendo-se espalhado por toda a Itália. Na fachada do Palácio Rucellai, encontra-se uma das primeiras aplicações do motivo das ordens sobrepostas, isto é, cada piso ostenta uma ordem diferente (dórica no piso térreo, jónica no primeiro andar e coríntia no segundo), enquanto que no Palácio Farnese tal motivo está limitado às cornijas das janelas.

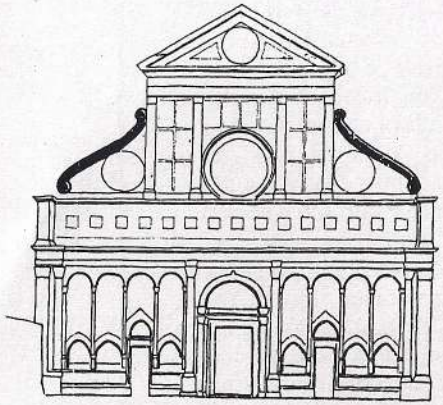
mas fixos. Desse modo, cada arquitecto dispunha de uma estrutura que fornecia soluções-padrão para a maior parte dos problemas. Assim, a sua atenção podia concentrar-se nos aspectos verdadeiramente novos apresentados pelo tema. Esta enorme economia em termos de tempo e de trabalho era a primeira vantagem do sistema. Cada projectista tomava como ponto de partida a regra comum e dava-lhe uma interpretação mais ou menos brilhante ao aplicá-la ao caso que tratava. Aqueles que viessem depois dele podiam continuar a partir do ponto em que ele se detivera: isto é, rejeitavam os elementos negativos e adoptavam as soluções positivas. Até se chegar, com o correr do tempo, à perfeição quase absoluta.

Era este o método que tinha conduzido à imortal graça do Parténon. Os inventores do processo tinham sido, de facto, os Gregos: tomando como ponto de partida o seu típico edifício monumental, o templo, e a técnica dos blocos de pedra sobrepostos com a qual ele era construído, tinham estabelecido algumas normas fixas para as colunas e os entablamentos, fazendo incidir as atenções nas relações que os uniam entre si. A esse conjunto chama-se ordem arquitectónica. Os Romanos tinham adoptado plenamente este sistema, mas, devido ao facto de praticarem uma arquitectura baseada em abóbadas de alvenaria, em vez de cantaria, tinham-no limitado à ornamentação das fachadas dos edifícios. Às três ordens gregas — dórica, jónica e coríntia —, acrescentaram eles, depois, mais duas: a toscana (uma variante simplificada da dórica) e a compósita (uma variante enriquecida da coríntia).

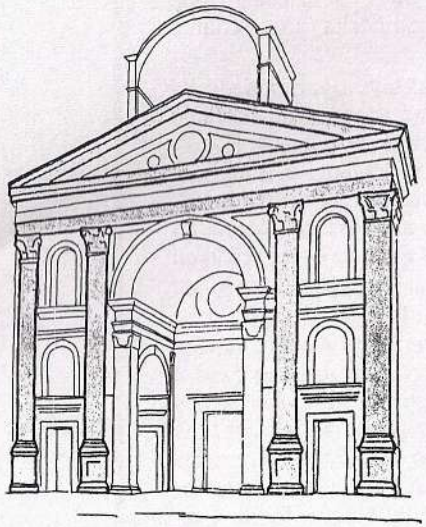
Foi este sistema que Brunelleschi teve oportunidade de estudar a fundo nos monumentos romanos, então bastante mais numerosos e mais bem conservados do que hoje.

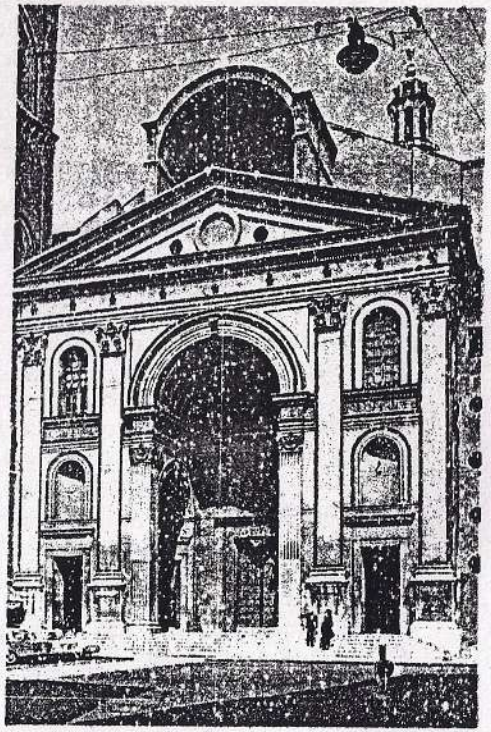
Não tardou a descobrir as suas vantagens; e, uma vez regressado a Florença, decidiu aplicá-lo. As dificuldades, no entanto, foram muitas, quase insuperáveis. A maneira como ele — e os arquitectos que o seguiram — as resolveu constitui o guia mais seguro para saber reconhecer e, ao mesmo tempo, compreender o novo estilo.

Como já vimos, ele baseava-se, antes de mais nada, em formas «canónicas». Já não era preciso estabelecer caso a caso a forma de cada coluna, do seu capitel, das várias partes ornamentais: bastava escolher qual das cinco ordens empregar e estabelecer-lhe as proporções. Todo o aparelho ornamental ficava, por consequência, resolvido. Fixado isto, a única coisa que faltava era determinar a forma e as



As fachadas: a Igreja
Fachada da Santa Maria Novella, em Florença, já existente aquando da intervenção de Leon Battista Alberti, o qual, por isso, apenas pôde dar um aspecto renascentista ao rosto característico de uma igreja com a nave central mais estreita e mais alta. O sistema dos dois planos de ordens ligadas entre si por duas aletas torna-se depois quase um padrão.





Em Santo André de Mântua, inteiramente construído por si, Leon Battista Alberti criou um segundo esquema para a fachada, muito mais original, também destinado a ter grande sucesso: a ordem «colossal» (da altura de dois andares), que articula toda a fachada, com uma ordem mais pequena que retoma as proporções do interior e constitui uma segunda subdivisão. A igreja foi construída por volta de 1470.

6

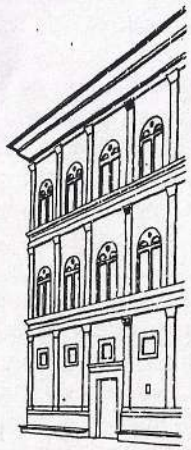
dimensões da edificação. Estas decisões competiam, ambas, a uma só pessoa, o arquitecto. Assim, este concentrava nas suas mãos toda a parte «criativa» do trabalho, deixando para os outros (escultores, decoradores, pintores, vitralistas, e assim por diante) a única tarefa de seguirem as suas ordens. Tratava-se de um procedimento completamente diferente do medieval. Na Idade Média, a arquitectura não se baseava num sistema unitário de formas, mas sim na imaginação de artistas que trabalhavam independentemente, cuja única limitação era a da tradição. Todavia, a imensa variedade das escolhas necessárias a todos os níveis permitia a cada operário uma intervenção pessoal. Não se podia esperar que os operários aceitassem de boamente uma tal desclassificação. E, de facto, um dos primeiros trabalhos de Brunelleschi, a cúpula da catedral de Florença, foi perturbado por uma greve ilimitada dos operários, greve essa a que o arquitecto respondeu com o despedimento massivo dos grevistas.

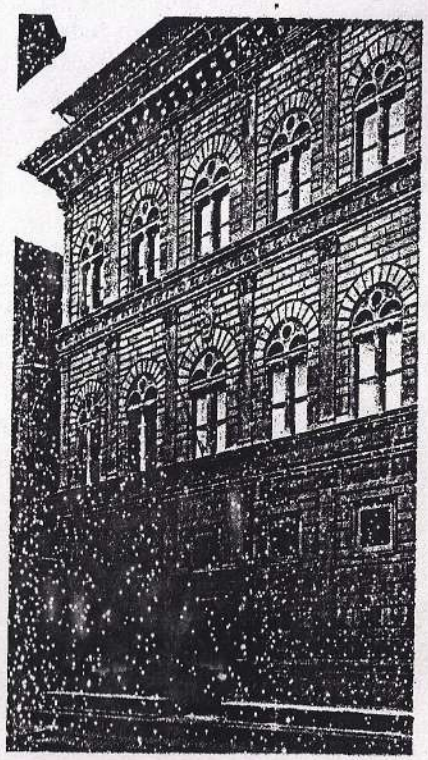
Havia apenas uma maneira de superar esta dificuldade: fazer reconhecer pelos comitentes a autoridade que os colaboradores repudiavam. Com efeito, foi este o caminho escolhido pelos arquitectos renascentistas. Mas a contrapartida foi a de a arquitectura renascentista se tornar num produto exclusivo das classes altas, a «fina flor», como lhe chamaram, com toda a justiça. É dificílimo encontrá-la fora das grandes cidades e praticamente impossível vê-la aplicada a um tema que não seja «áulico»: igreja, *palazzo*, *villa*.

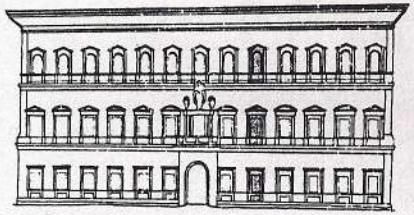
Este, o primeiro ponto e as suas consequências. O segundo consistiu em que o novo movimento não sentia qualquer interesse pela estrutura do edifício: apenas lhe importava o aspecto final que deveria vir a ter. Isto teve duas consequências: por um lado, um carácter de arquitectura «desenhada», muito mais do que «construída»; por outro lado, o abandono de todas as pesquisas estruturais.

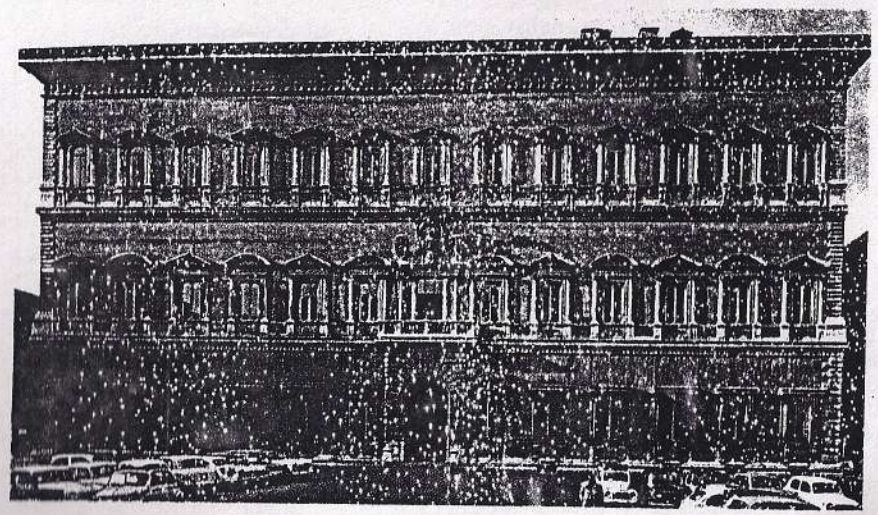
O resultado desta série de reconsiderações foi a concepção segundo a qual cada edifício se compunha de duas partes: uma «caixa» formada pelas paredes, que constituía a sua estrutura, e uma ornamentação, que se sobrepunha a essa «caixa» e que era, por assim dizer, a sua «pele». Deste modo, as duas partes podiam ser projectadas em separado. Por outras palavras: o arquitecto renascentista podia resolver, antes de qualquer outra coisa, a disposição da construção, a forma e as dimensões que ela deveria ter. Feito isto, escolhia, a ordem arquitectónica a utilizar, fixava-lhe os pormenores e as proporções e, com base nestes elementos,

À direita: fachada do Palácio Rucellai, em Florença, construído por Leon Battista Alberti entre 1447 e 1451. Em baixo: fachada do palácio Farnese, em Roma, de Antonio Sangallo, o Jovem, e Miguel Ângelo Buonarroti, primeira metade do século XVI.









A fachada: os palácios
O palácio, a rica morada citadina dos nobres ou dos mercadores, é um tipo de construção que se afirma durante o Renascimento, tendo-se espalhado por toda a Itália. Na fachada do Palácio Rucellai, encontra-se uma das primeiras aplicações do motivo das ordens sobrepostas, isto é, cada piso ostenta uma ordem diferente (dórica no piso térreo, jónica no primeiro andar e coríntia no segundo), enquanto que no Palácio Farnese tal motivo está limitado às cornijas das janelas.

mas fixos. Desse modo, cada arquitecto dispunha de uma estrutura que fornecia soluções-padrão para a maior parte dos problemas. Assim, a sua atenção podia concentrar-se nos aspectos verdadeiramente novos apresentados pelo tema. Esta enorme economia em termos de tempo e de trabalho era a primeira vantagem do sistema. Cada projectista tomava como ponto de partida a regra comum e dava-lhe uma interpretação mais ou menos brilhante ao aplicá-la ao caso que tratava. Aqueles que viessem depois dele podiam continuar a partir do ponto em que ele se detivera: isto é, rejeitavam os elementos negativos e adoptavam as soluções positivas. Até se chegar, com o correr do tempo, à perfeição quase absoluta.

Era este o método que tinha conduzido à imortal graça do Parténon. Os inventores do processo tinham sido, de facto, os Gregos: tomando como ponto de partida o seu típico edifício monumental, o templo, e a técnica dos blocos de pedra sobrepostos com a qual ele era construído, tinham estabelecido algumas normas fixas para as colunas e os entablamentos, fazendo incidir as atenções nas relações que os uniam entre si. A esse conjunto chama-se ordem arquitectónica. Os Romanos tinham adoptado plenamente este sistema, mas, devido ao facto de praticarem uma arquitectura baseada em abóbadas de alvenaria, em vez de cantaria, tinham-no limitado à ornamentação das fachadas dos edifícios. Às três ordens gregas — dórica, jónica e coríntia —, acrescentaram eles, depois, mais duas: a toscana (uma variante simplificada da dórica) e a compósita (uma variante enriquecida da coríntia).

Foi este sistema que Brunelleschi teve oportunidade de estudar a fundo nos monumentos romanos, então bastante mais numerosos e mais bem conservados do que hoje.

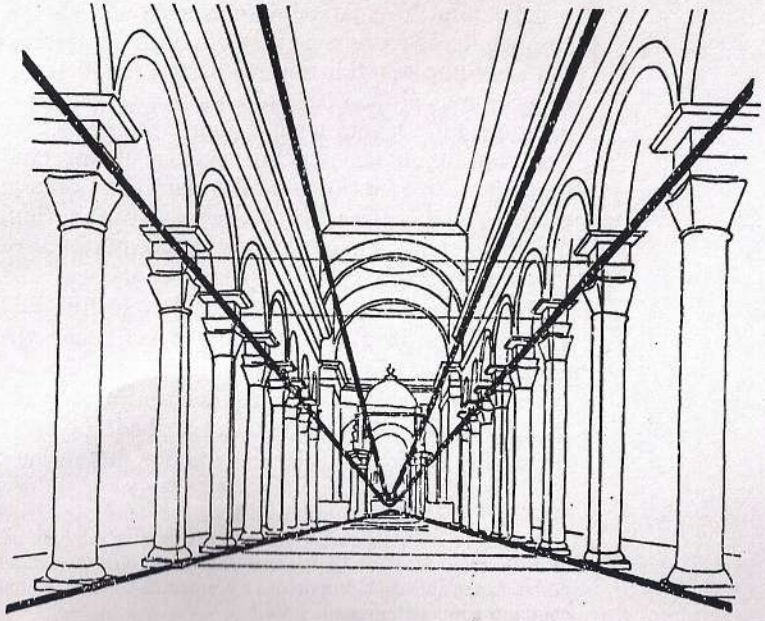
Não tardou a descobrir as suas vantagens; e, uma vez regressado a Florença, decidiu aplicá-lo. As dificuldades, no entanto, foram muitas, quase insuperáveis. A maneira como ele — e os arquitectos que o seguiram — as resolveu constitui o guia mais seguro para saber reconhecer e, ao mesmo tempo, compreender o novo estilo.

Como já vimos, ele baseava-se, antes de mais nada, em formas «canónicas». Já não era preciso estabelecer caso a caso a forma de cada coluna, do seu capitel, das várias partes ornamentais: bastava escolher qual das cinco ordens empregar e estabelecer-lhe as proporções. Todo o aparelho ornamental ficava, por consequência, resolvido. Fixado isto, a única coisa que faltava era determinar a forma e as

Os interiores: a perspectiva espacial
Os espaços interiores dos edifícios também correspondem aos novos critérios da perspectiva. Assim, deixou de se construir uma sucessão de tramos, cada um deles dotado de autonomia, mas sim uma linha de paredes articuladas segundo as regras das ordens arquitectónicas, nas quais as linhas horizontais – que são dominantes – convergem para um ponto único.

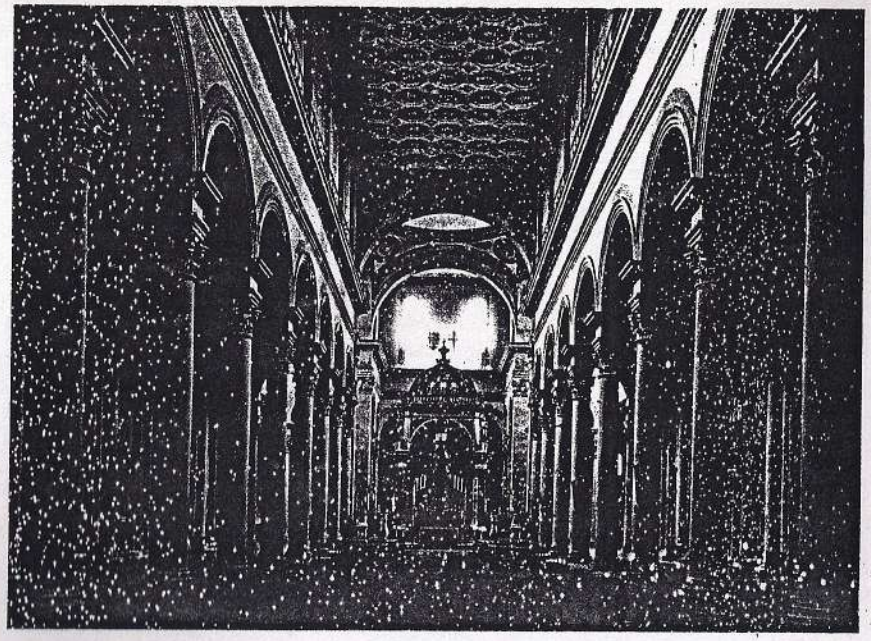
definia as paredes do edifício, «encaixando-as» na retícula geométrica formada pelas colunas e seus entablamentos. A «caixa» não era importante em si mesma, era-o apenas enquanto suporte das ordens. Assim, bem depressa surgiu a propensão para se subestimar o aspecto funcional que deveria ditar a disposição de toda e qualquer construção e se começou a tentar transformar o edifício num único e coerente «teorema». Em resumo, começou-se a revestir a «caixa» com o invólucro mais cómodo para a ornamentação.

Está, pois — embora em termos muito esquemáticos —, delineado o sistema inteiro da arquitectura renascentista: o mosaico de que os diversos edifícios dos diversos autores virão a constituir as tesselas. Finalmente, vejamos agora as formas adquiridas por esta arquitectura. No que diz respeito às paredes, elas deviam corresponder a duas exigências: serem construídas com um mínimo de esforço, dado não serem o elemento principal, e serem executadas de maneira a tornarem facilmente perceptível o aspecto «matemático» e geométrico desta nova arte. Para isso, adoptaram-se formas simples e de sintética evidência: cubos e paralelepípedos. As relações entre a altura, a largura e a profundidade foram

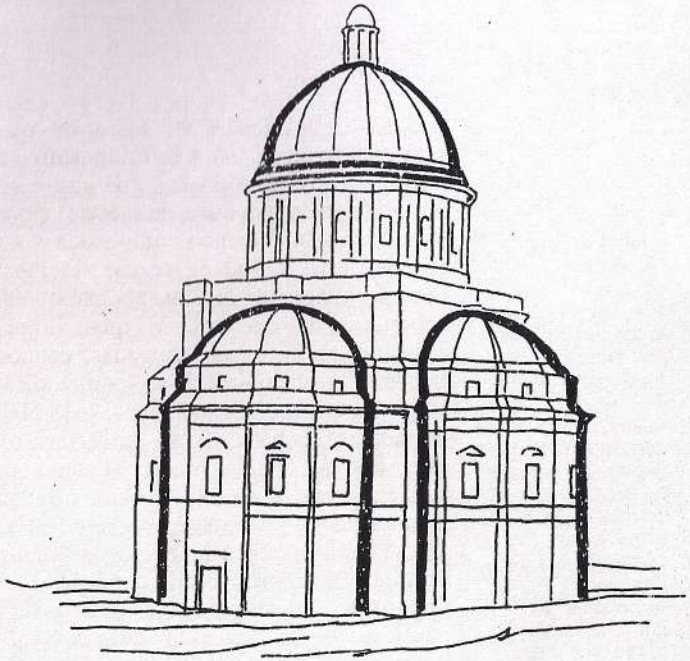


Brunelleschi, interior do Santo Spirito, em Florença. Aparentemente, a igreja adoptou os esquemas medievais: planta de cruz latina, três naves, cúpula ao centro. Mas nada separa um tramo do outro; entretanto, as arquitraves contínuas por cima dos arcos evidenciam a confluência de todas as linhas horizontais para um único ponto, o ponto de fuga.

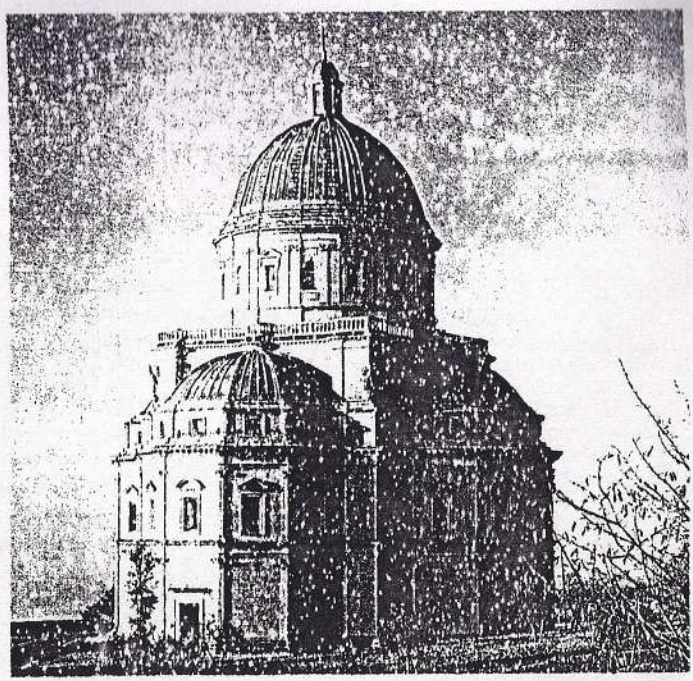
também simplificadas e, fosse de que maneira fosse, sempre reconhecíveis. A estrutura sofreu uma simplificação análoga: entre as abóbadas que sustentarão o tecto, serão preferidas a de berço e a de arestas, em vez da de cruzaria ogival, visualmente mais complicada e, no aspecto estático, bastante mais difícil de erguer. Melhor ainda, logo que possível renunciar-se-á às abóbadas, substituindo-as por coberturas de madeira, as quais implicam paredes de sustentação muito mais delgadas, económicas e fáceis de erguer. Ou então inserir-se-ão metodicamente, entre um arco e outro, tirantes metálicos, para eliminar as pressões: de facto, a abóbada não só descarrega o seu peso sobre o pilar em que está apoiada, de cima para baixo, como também tende a derrubá-lo para fora; para obstar a este inconveniente, pode reforçar-se o pilar, ou então eliminar a pressão que a abóbada exerce de dentro para fora. No entanto, os tirantes eram demasiado visíveis; mas não importava: «expulsava-se» os tirantes do discurso estético, considerando-os elementos «técnicos» que o olhar deveria ignorar. No que concerne aos arcos, foi completamente banido o arco quebrado, ogival, bem como qualquer outro tipo de arco que não fosse o de volta perfeita, isto é, que não



O ideal: a simetria absoluta
A arquitectura renascentista nasceu da exigência de racionalismo, ao qual tudo foi subordinado. Disto resultou que edifício ideal é aquele em que todos os eixos são simétricos: tanto na horizontal, como na vertical. É a forma típica que começa a impor-se entre os finais do século XV e os princípios do século XVI.



Cola da Caprarola, igreja da Consolação, Todi (Itália). A construção, que ficou a dever-se a um artista menor conhecido entre 1494 e 1518, foi terminada por volta do princípio do século XVII. Documenta um tema característico da Renascença, o edifício de planta centrada, absolutamente simétrico em relação a um único ponto, colocado ao centro.



tivesse um perfil perfeitamente semicircular: o único que era «racional» em tudo, uma vez que a sua forma e dimensões dependiam de um único elemento — o raio —, que se pode facilmente ligar, com relações geométricas, ao resto da construção. Enfim, uma absoluta e drástica simplificação de todos os aspectos construtivos.

No que respeita à ornamentação a aplicar à «caixa», ou, melhor dizendo, a forma que ela adquirirá uma vez acabada, o Renascimento — como já se viu — recupera as ordens clássicas. No século XV, foram utilizadas quase exclusivamente as duas mais ricas, a coríntia e a compósita, diferenciadas pelos seus característicos e elaborados capitéis com folhas de acanto, planta decorativa da região do Mediterrâneo. Elas foram utilizadas, mas, no entanto, sem se respeitarem as proporções estabelecidas pelos Antigos, ou seja, variando-as muito, conforme as exigências: em geral, no sentido de uma maior esbelteza. O século XVI foi muito mais rigoroso, mas também muito mais variado no emprego das ordens. Era tal o interesse em utilizá-las nas formas mais correctas, que os arquitectos desse século foram os primeiros a definir nos tratados (e, por vezes, embora bastante menos frequentemente, a aplicá-las nas suas próprias obras) uma teoria precisa sobre as ordens arquitectónicas; desde então e até quase aos nossos dias, esta tem sido estudada com a maior minúcia nas escolas de arquitectura. Eles também acrescentaram aos dois elementos primitivos (coluna e entablamento) um terceiro, a base[1], por seu turno dividida em três partes. Estabeleceram definitivamente as proporções entre os componentes principais: o entablamento deverá ter um quarto da altura da coluna e a base um terço. E não só: estabeleceram também uma unidade de medida (o módulo) para cada ordem; assim, a partir daquela altura, tornou-se possível exprimir todas as medidas relativas a uma ordem como múltiplos ou submúltiplos do módulo.

Eis a filosofia e a linguagem do novo estilo. Faltava ainda ver os tipos de obras que com estas bases viriam a ser construídas.

O tema principal da arquitectura medieval, anteriormente, quase o único que tinha acabado por se consagrar, tinha sido a igreja. O Renascimento juntou-lhe as habita-

[1] Segundo os tratados, as colunas dividem-se em três partes, que se identificam a partir de baixo, que são: *base*, *fuste* e *capitel*; cada uma destas partes apresenta proporções e elementos decorativos que integram o conjunto numa determinada ordem. — *N.T.*

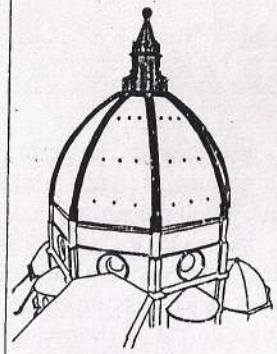
8

ções da rica classe dos mercadores, que, naquela época, começavam a vir para primeiro plano: os palácios. Para ambos estes temas, os problemas eram: estabelecer a maneira mais correcta de os dispor, e fixar, em esquemas adequados, a disposição das fachadas.

No que respeita aos palácios, a solução para o primeiro problema foi encontrada logo nas primeiras tentativas: quatro corpos construídos em torno de um pátio central. Em síntese, um cubo com um espaço vazio no centro. Este organismo era o melhor compromisso entre as exigências de intimidade (garantida pelo pátio interior, para o qual se abriam as portas das câmaras, que comunicavam entre si por meio de corredores em forma de pórtico, as «logge») e as de vida social (ele podia providenciar uma vista imponente para a estrada).

As fachadas a arranjar eram, assim, as que ficavam viradas para o pátio interior e a frontaria — ou frontarias —

O elemento dominante: a cúpula
Filippo Brunelleschi, cúpula da igreja de Santa Maria del Fiore, em Florença. A cúpula é o elemento dominante de quase todas as igrejas renascentistas. A fonte de inspiração é romana: a grande cúpula do Panteão



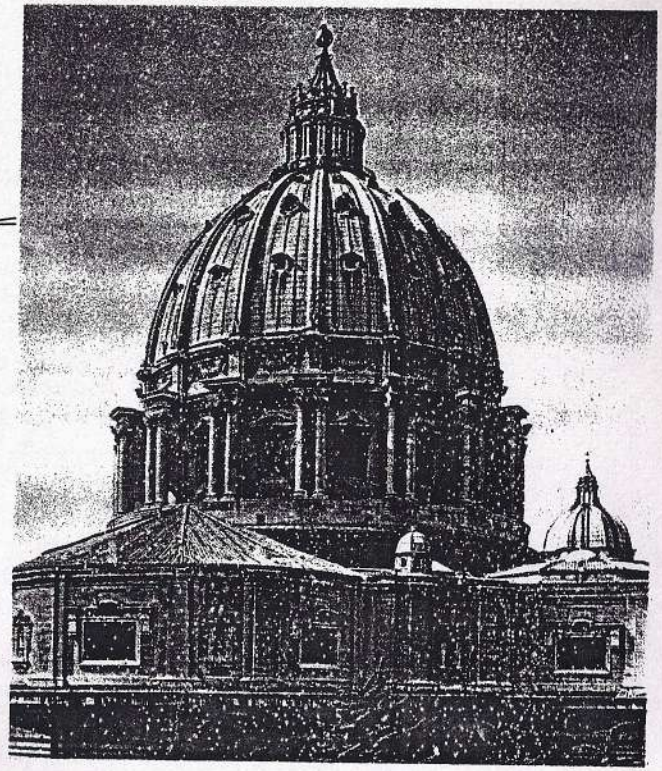
de Roma; mas a sua construção é muito diferente. Não só no que respeita à técnica (de dois cascos sobre pendentes ou sobre trompas, em vez de um único bloco de alvenaria), como também quanto à forma. São típicos, por exemplo, as nervuras e trompas de pedra que dividem os vários panos da construção.

que deitavam para a estrada. As primeiras tinham um tema obrigatório, o da «loggia», já estabelecido. Eram constituídas por uma ou mais séries de arcadas, apoiadas nas correspondentes séries de colunas; ou então — como quase de repente se começou a usar, tranformando a «loggia» superior numa galeria, isto é, num corredor fechado —, por uma série de arcadas com colunas, no piso térreo, sobrepujadas por uma série de janelas (centradas com os arcos, ou melhor, com as suas flechas), tanto no primeiro andar como nos superiores que eventualmente houvesse. Em geral, os pisos eram separados por um entablamento, correspondente à ordem das colunas que separava um andar do outro; e uma série de pilastras planas — pilares parcialmente embebidos nas paredes — correspondia, nos andares superiores, às colunas do pórtico.

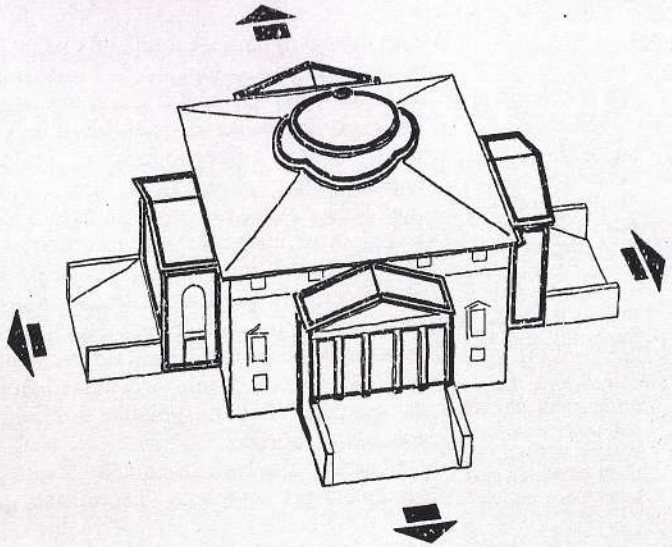
O arranjo das fachadas que deitavam para a estrada já era bastante mais complexo. Tanto mais que o Renascimento

Miguel Ângelo Buonarroti, cúpula de São Pedro, em Roma. Também aqui surgem as nervuras, em número duplicado relativamente às de Santa Maria del Fiore. Mas já não como elemento único, mas sim como articulação entre o tambor (a base cilíndrica que sustenta a cúpula),

com colunas e janelas, e a lanterna (elemento semelhante ao tambor, mas mais pequeno, que remata a cúpula). O que era lógico, já que se tratava de um exemplar do final do período renascentista, enquanto que a obra de Brunelleschi é mesmo do seu início: num século e meio, a cúpula passa de elemento «sobreposto» a elemento «integrado» no todo.

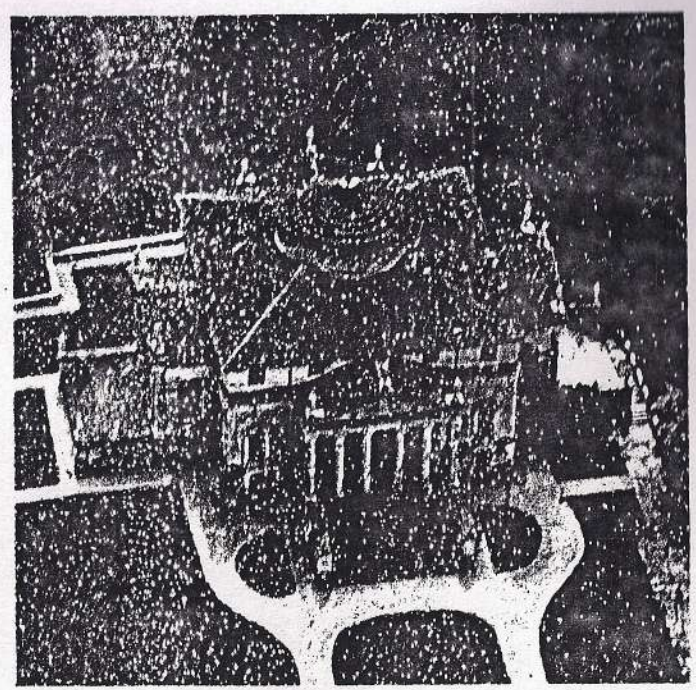


Um revivalismo: a «villa»
A Itália do Renascimento redescobre um tipo de edifício que tinha desaparecido da Europa com a queda do Império Romano: a «villa», residência fora da cidade dos nobres e dos ricos. Entre as múltiplas razões disto, figuram o exercício do poder político já não por parte de indivíduos isolados, mas sim por parte do Estado, única entidade, a partir de então, a construir fortificações, além da maior segurança reinante nos campos.



não mostra um esquema único, mas sim três, numa ordem sucessiva de tempo. O primeiro tipo remonta ao próprio Brunelleschi e teve a sua maior expressão durante quase todo o século XV: trata-se da fachada com almofadados, esse peculiar revestimento parietal de grossas pedras grosseiramente esquadriadas. Este revestimento — ou paramento, se quisermos recorrer ao termo certo — é usado em toda a fachada, apenas interrompido pelas janelas e por uma estreita cornija ornamentada, que separa os andares. Geralmente, a irregularidade e o relevo das pedras vão diminuindo de andar para andar, de tal modo que nalguns exemplares o último piso é totalmente liso.

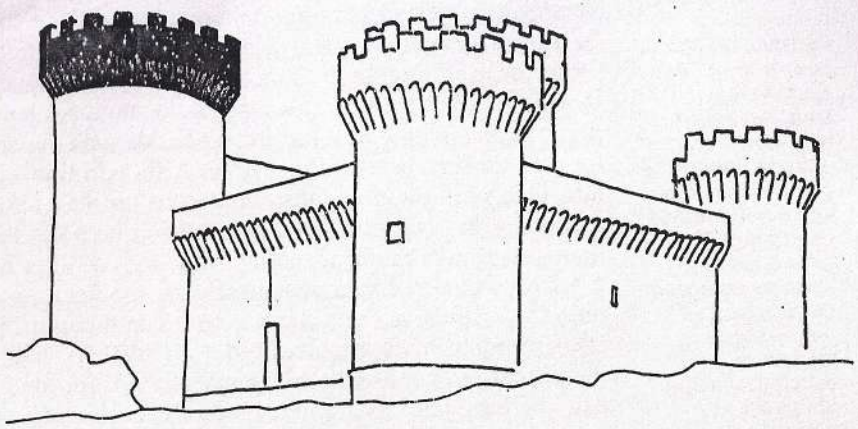
Embora bastante vulgar no século XV, é evidente que este esquema é pouco concordante com as premissas da arquitectura renascentista, apesar de tão regular e racional, ainda que também subjectivo, sem ligações geométricas definidas entre as suas várias partes. Efectivamente, depressa surge ao seu lado um segundo tipo, de ordens sobrepostas. Talvez não tenha sido por acaso que a primeira tentativa nesse sentido tenha sido feita por Leon Battista Alberti, o segundo grande arquitecto quatrocentista e o primeiro a escrever um tratado sobre arquitectura, a reflec-



Andrea Palladio e Vincenzo Scamozzi, «villa» Capra, mais conhecida por «villa» Rotunda, em Vicenza. Projectada cerca de meados do século XVI, retoma os traços característicos do Renascimento. Absolutamente simétrica, com fachadas a imitar um templo antigo, dominada ao centro por uma cúpula (modificada, no entanto, durante a construção), todos os seus lados se abrem para a paisagem.

tir, em suma, sobre os aspectos teóricos da sua própria actividade. Em síntese, tratava-se de uma fachada também com almofadados, mas em que as janelas eram separadas por outras tantas pilastras planas. Mas não só; a cada piso corresponde uma determinada ordem: toscana no piso térreo, o mais rústico, para acabar com a compósita no último andar; e entre cada piso não corria já uma estreita cornija, mas sim o entablamento correspondente à ordem da coluna que lhe ficava por debaixo. Em suma, todo o edifício ficava «encaixado» numa malha baseada nas ordens: um esquema muito mais lógico e coerente.

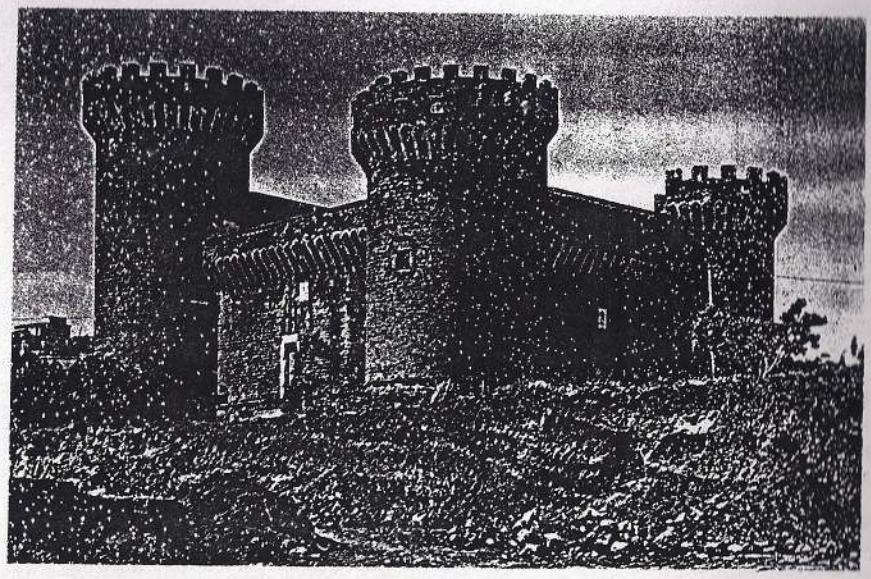
Um terceiro e mais requintado tipo de palácio deveria vir a surgir bastante tarde no século XVI: o de janelas sobrepostas. É dele protótipo o palácio Farnese, construído por Antonio da Sangallo e por Miguel Ângelo. Na realidade, tratava-se de um edifício bastante menos «ritmado» do que os de Alberti e no qual os vários pisos eram indicados apenas por uma faixa ornamentada — uma arquitrave contínua — e rematados por uma enorme cornija. As ordens não faltavam e eram empregadas sobrepostas. Mas surgiam apenas nas janelas dos diversos andares, cada uma das quais constituía, por assim dizer, um pequeníssimo edifício inde-



Uma invenção: a fortaleza
Enquanto a «villa» se destina a residência, a fortaleza foi projectada para a defesa. As suas torres são, habitualmente, redondas, cada uma delas mais baixa que as outras, para melhor resistirem aos tiros dos canhões; tanto as torres como as cortinas são encimadas por «barbacãs», nome que se dá à parte que forma uma saliência com a face exterior dos muros e que permitia desferir golpes sobre os assaltantes.

pendente, completado por cornijas e tímpanos (a parte triangular que delimita o tecto). Por outras palavras, toda a arquitectura da fachada se resume num único elemento, ao qual são atribuídas quase todas as funções: a janela. Das três soluções, esta é certamente a mais requintada, a que se destina a fazer escola nos séculos vindouros.

Também no que concerne à igreja os dois problemas a resolver eram o da fachada e da estrutura do organismo, a inserção do edifício. Aqui, todavia, os termos eram bastantes diferentes dos do palácio. Não era muito difícil chegar a uma definição canónica — ou a uma série de definições canónicas — para a fachada. Com efeito, o tema tinha sido já encarado, e resolvido nos seus elementos gerais, por Leon Battista Alberti. A fachada de Santa Maria Novella já existia, em parte, quando ele desenhou os planos para a acabarem. Para Alberti, tratava-se de lhe dar um traçado renascentista. O próprio facto de este traçado surgir sobreposto — sem a anular — à fachada já existente, permite detectar-lhe os aspectos essenciais. Que, em síntese, são: uma estrutura de ordens arquitectónicas que articula, respectivamente, as partes inferior e superior da fachada; e, sobretudo, duas grandes aletas que ligam a parte inferior, mais larga, à superior, mais estreita, por corresponder à única nave da igreja. Trata-se de um elemento elegante e funcional que terá, ele também, um grande sucesso nos



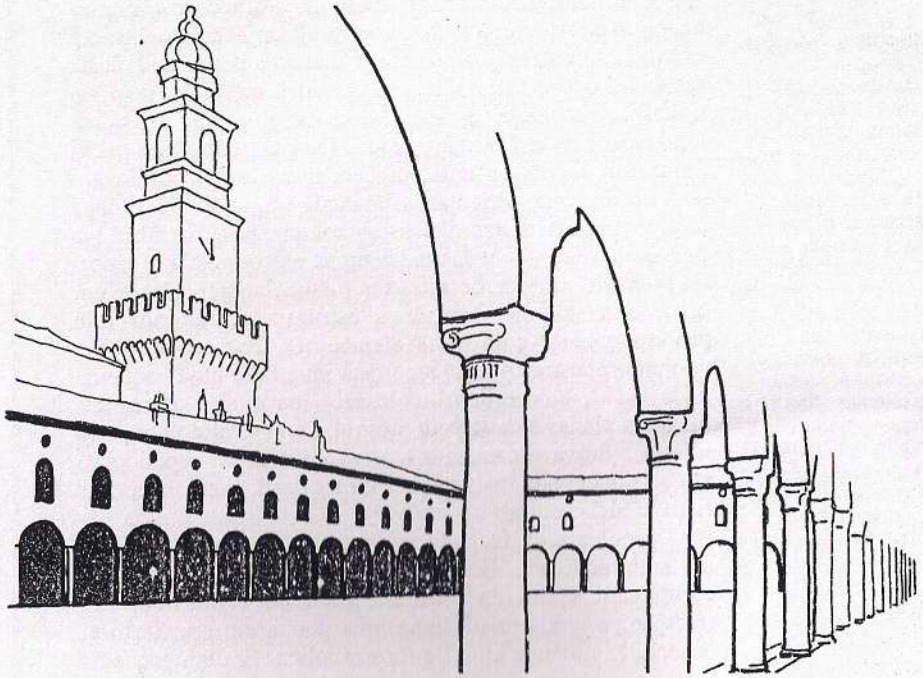
A fortaleza de Tivoli é o primeiro exemplo do novo tipo de edificações defensivas: foi construída em 1461. Tem sido erradamente atribuída ao grande arquitecto Filarete. Este erro, tem, contudo, a sua razão de ser, dado que alguns dos maiores arquitectos da época se ocuparam da arquitectura militar. As torres, neste exemplar altas e relativamente elegantes, bem depressa se tornaram da altura das muralhas e mais maciças.

séculos seguintes, sobretudo durante a época do barroco. Bastante mais requintado, e ainda mais típico, é um outro exemplo de Alberti: a fachada da igreja de Santo André, em Mântua. É extremamente claro que o antepassado desta fachada é o arco triunfal romano, o qual, no fundo, resolvia o mesmo problema funcional: uma estrutura que ostentava uma passagem em arco no meio. Mas é também claro que o arquitecto encontrou uma solução muito mais complexa e sofisticada para articular a fachada segundo as ordens arquitectónicas. Estas não estão sobrepostas, mas sim — por assim dizer — encastradas umas nas outras. Ao centro da fachada, um par de pilastras planas, sobrepostas a um arco, denuncia no exterior a estrutura do interior (ele próprio coberto com estes elementos). Por seu turno, o conjunto pilastras planas-arco está integrado num esquema mais vasto, uma ordem «colossal», na qual a altura das pilastras planas é dada pela própria altura total do conjunto inferior. Provavelmente, o motivo deveria ser repetido ao alto, a uma escala mais pequena; mas desta intenção apenas ficou o arco central.

O problema da fachada podia, pois, ser resolvido com bastante facilidade. E foi-o, com tais esquemas. Bem mais complicado era o da estrutura geral do organismo. Por tradição, a igreja cristã tinha uma planta em cruz, isto é, desenhava no chão uma figura simbólica. Era um esquema

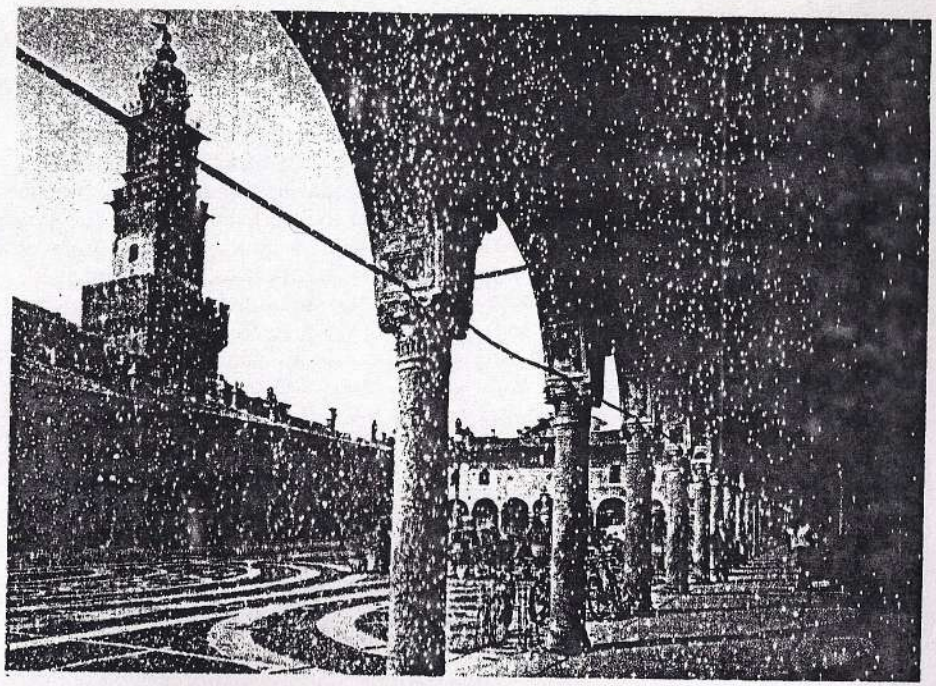
Estudos urbanísticos
O Renascimento preocupou-se muito com o urbanismo. As realizações não são numerosas devido às dificuldades técnicas. Mas, entre elas, a Praça Ducal de Vigevano é talvez a mais significativa. Toda a sua articulação se baseia numa repetição coerente de um único esquema: o amplo arco no piso térreo; a janela de arco, no primeiro andar; e a janela mais pequena e redonda do segundo.

litúrgico e estruturalmente válido. Mas pouco compatível com as tendências gerais do Renascimento. E isto porque não havia — e nem podia haver — qualquer regra geral que ligasse entre si as dimensões dos diversos braços da cruz. No entanto, este esquema estava de tal forma enraízado que era impossível abandoná-lo de repente. Assim, numa primeira fase — praticamente, durante todo o século XV —, limitaram-se a modificá-lo no interior, modificando-se a maneira de apreender os seus espaços. Abolidas as grandes abóbadas de cruzaria românicas e góticas, o tecto da nave central tornava-se plano; já não eram necessárias as paredes maciças, nem os grandes pilares: como nos primeiros séculos do cristianismo, as paredes voltavam a ser simples muros a direito, sustentados por colunas, ligadas por arcos de volta perfeita; e podiam ser rebocadas, só deixando à vista a pedra que correspondia às molduras, aos perfis dos entablamentos. Estas longas faixas de pedra, com um movimento linear, faziam com que, assim, o espaço interior da igreja não fosse já sentido como uma «escansão», isto é, como uma sequência de elementos sempre iguais, cada um deles bem isolado em relação aos outros, mas sim com uma «fuga», uma série de linhas que convergiam para um único

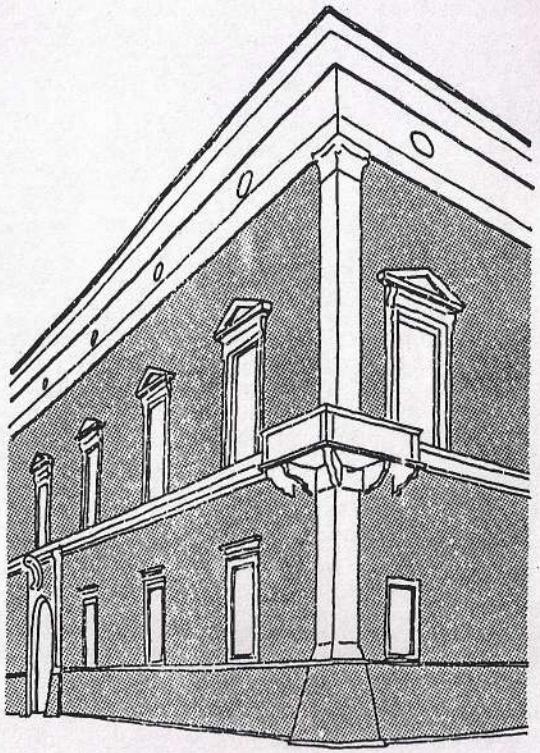


A Praça Ducal de Vigevano, cujo projecto tem sido atribuído, por tradição, ao grande Leonardo da Vinci. É um verdadeiro salão ao ar livre, quer porque dá entrada para o grande castelo que se vê por detrás, quer porque é assim que os italianos entendem, geralmente, a praça. Mas é também a concretização de um pedaço da cidade «ideal»: para os arquitectos do Renascimento, era assim que devia ser o «coração» da cidade.

ponto. Emergia aqui o segundo elemento basilar do Renascimento, talvez ainda pouco importante para o retorno à teoria das ordens e da retomada das formas antigas: a perspectiva. Falava-se muito dela no século XV; e foi ainda Filippo Brunelleschi quem a demonstrou na prática e lhe estabeleceu as regras de aplicação. Em substância, tratava-se de uma técnica que, segundo regras científicas, permitia fixar sobre as duas dimensões de uma superfície o aspecto da realidade tridimensional. Ela permitia «projectar» uma obra de arte, mostrando com um desenho o seu aspecto definitivo; por outro lado, dado que para desenhar uma perspectiva era necessário, primeiro, escolher o ponto a partir do qual se imaginava estar a ver o objecto, o uso da própria perspectiva fazia sempre com que o centro geométrico, o ponto mais importante de um edifício, tendesse a identificar-se com o centro da perspectiva. E foi, de facto, a isto que chegaram os arquitectos do Renascimento entre os finais do século XV e os princípios do século XVI: à realização de arquitecturas perfeitamente simétricas e regulares em todos os sentidos, como se todas as linhas «perspectivadas» convergissem para um único ponto central, que era também aquele a partir do qual se podia aperceber todas as partes do edifício ao



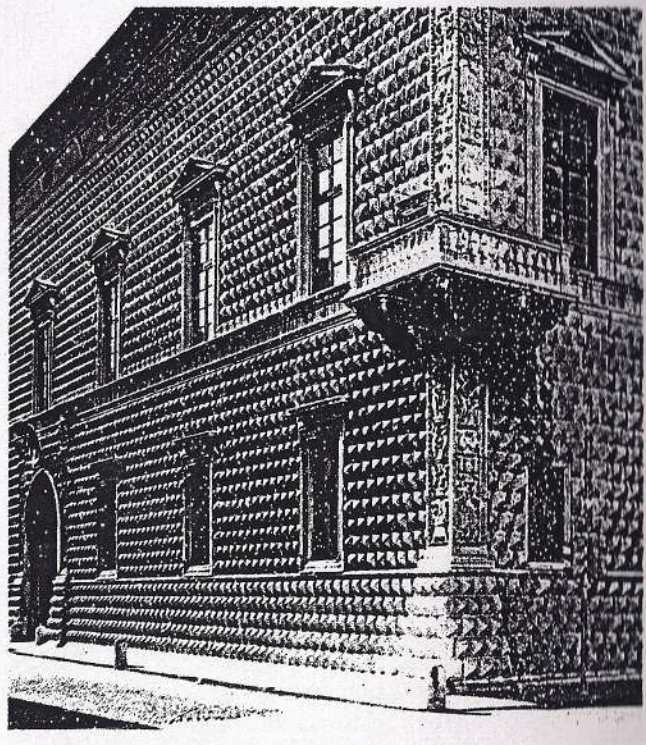
As tendências da ornamentação
Embora o Renascimento seja um dos estilos mais racionais, não faltam exemplos de enormíssimo valor ornamental. Valor este obtido, e isto é absolutamente típico, não por meio de uma incontrolada expansão dos elementos decorativos, mas sim com a aplicação de um motivo único. Aqui, através da multiplicação de um fino almofadado sobre todo o espaço livre das fachadas do palácio, um paramento de pedra talhada.



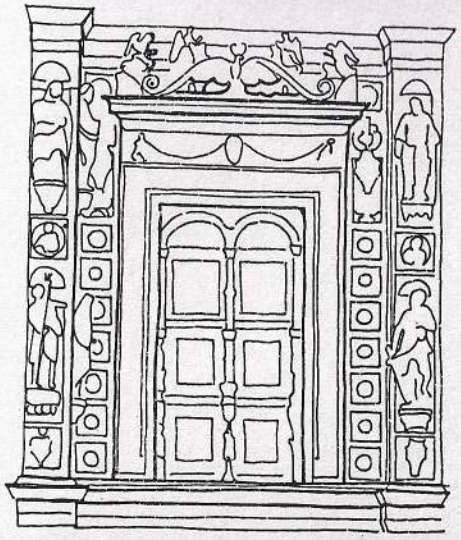
mesmo tempo: quer porque fossem directamente visíveios, quer porque se podia imaginar a parte que se não via, sendo esta perfeitamente igual àquela que se via. A típica igreja do Renascimento, o seu produto mais requintado, torna-se então a de cruz grega, com todos os seus quatro braços iguais, ou então a circular. Num e noutro caso, o centro era coberto com uma cúpula, mostrando, sem deixar lugar a dúvidas, o ponto mais importante da igreja[2]. Como sistema, não era muito cómoda do ponto de vista litúrgico, pois havia demasiadas pessoas a ficar de costas para o altar-mor. Mas foi adoptada também por razões estéticas: e não há dúvida de que as igrejas deste tipo são pequenas, verdadeiras jóias.

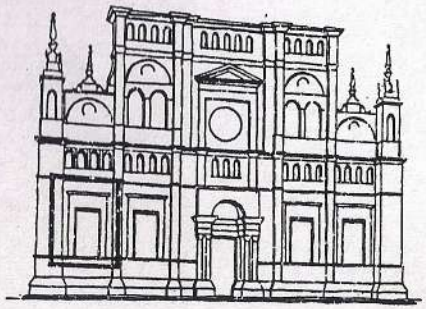
[2] Estas igrejas, chamadas «de planta centrada», tinham ainda capelas nos topos dos braços. São do chamado Renascimento Pleno, que abrange, na Itália, o primeiro quartel do século XVI. O período antes deste, iniciado entre 1400 e 1450, chama-se Proto-Renascimento. Em 1500, inicia-se o chamado Renascimento Setentrional, na Alemanha, França e Países-Baixos, o qual se prolonga até cerca de 1600, acompanhando o Renascimento Pleno italiano e o Maneirismo, que se lhe seguiu. *N.T.*

Biagio Rossetti, Palácio dos Diamantes, Ferrara. Todas as paredes exteriores do edifício, construído em 1492 para o duque Sigismundo d'Este, são decoradas com blocos de pedra talhada em «pontas de diamante»: daí o nome do palácio. Exemplo típico de uma maneira de fazer arquitectura com muita atenção para com os elementos decorativos, muito espalhados sobretudo na Emilia-Romagna, onde se apercebem já as tendências do Renascimento setentrional.



O palácio e a igreja foram os dois principais edifícios característicos, mas não os únicos. Houve, pelo menos, mais dois tipos que se desenvolveram durante estes anos. Curiosamente, derivaram do desdobramento de um único tipo de edifício. Na Idade Média, as áreas entre as cidades eram pontilhadas de castelos, simultaneamente instalações militares e habitações dos poderosos. Durante o século XV, pelo menos na Itália, os campos tornaram-se mais tranquilos. E o senhor, o rico citadino, criou o hábito de mandar construir não um castelo, mas uma «villa», ou seja, uma habitação fora da cidade, cómoda, aberta para a paisagem e própria para repousar dos negócios. Naturalmente, havia sempre necessidade de ter guarnições militares dentro do território: mas essas eram alojadas num edifício concebido de propósito para elas. Nasce assim a fortaleza, com funções exclusivamente militares; e foi de imediato projectada para ter em conta o poder destrutivo das armas de fogo, que começavam a estar muito difundidas e eram cada vez mais temíveis.





da península pelos artistas do Renascimento diferencia-se, toda ela, pela absoluta preponderância, sobre os aspectos puramente arquitectónicos, dos ornamentais e exuberantes, omnipresentes.

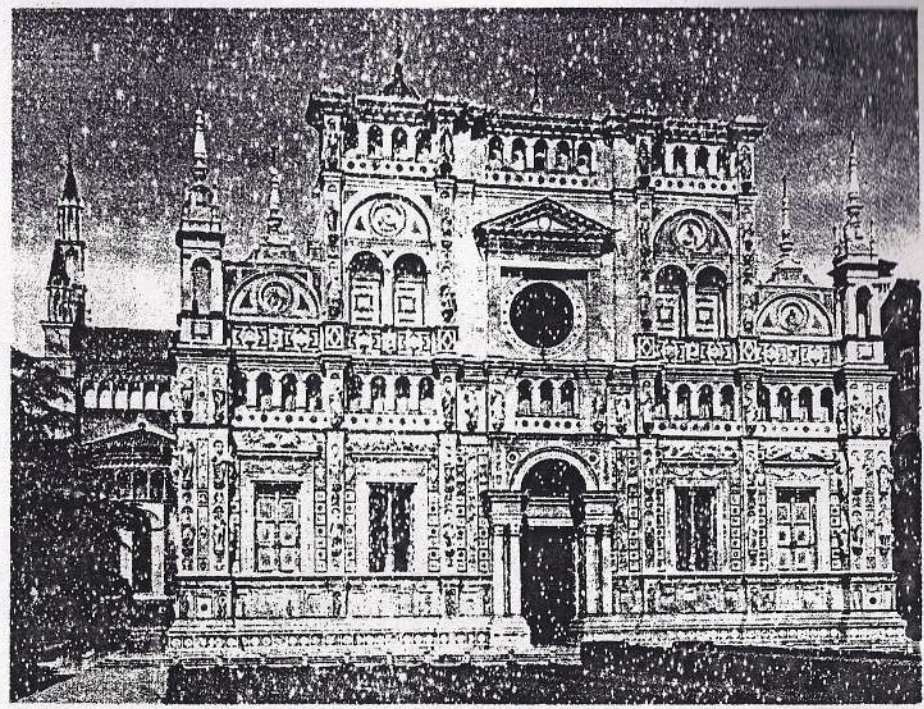
Tanto assim que o esquema arquitectónico propriamente dito ficava como que submerso pela avalancha de esculturas, de aplicações de mármore, frescos e ornamentos que o cobriam.

A exuberância do Norte
Na Itália setentrional, o Renascimento chegou mais tarde que no resto da península. E, sobretudo, assumiu formas diversas, de certo modo percurssoras daquelas que viriam a surgir no século seguinte, no resto da Europa, onde a cultura renascentista se implantou num ambiente de tradições muito diferentes. A arquitectura construída no Norte

Os melhores arquitectos aplicaram-se no estudo tanto da «villa» como da fortaleza. E se para esta depressa encontraram os princípios que durante séculos — até ao nosso — regeram as fortificações, da primeira construíram rapidamente esplêndidos exemplares em vários pontos da península. Sobretudo, na região em torno de Veneza, a «villa» constituíu a principal construção civil, além de ter sido o campo de acção de um dos maiores arquitectos de toda a história da arte, Andrea Palladio.

Finalmente, duas tendências houve que se devem acrescentar, como complemento, a este rápido quadro da arquitectura renascentista. A primeira é a aspiração a racionalizar o estudo da cidade como o dos edifícios. Na prática, não se foi muito mais além da realização do coração monumental da cidade, a praça. Mas isto já foi uma excelente meta. E, de qualquer modo, estes estudos inauguraram a história da urbanística moderna; o que também aconteceu porque, caracteristicamente, o Renascimento não adoptou para os seus próprios esquemas urbanísticos os mais aperfeiçoados sistemas antigos, preferindo elaborá-los a todos de novo.

A segunda tendência é absolutamente formal: a arquitectura renascentista tinha-se desenvolvido com artistas do centro da península, enquanto que a Norte permaneciam as manifestações do gótico. Quando ela se espalhou também para as regiões setentrionais aos Apeninos, os arquitectos interpretaram-na em versões bastante menos rigorosas e muito mais decorativas. Na Itália, esta tendência foi pouco importante.



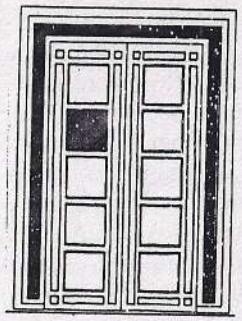
G. A. Amadeo, fachada da Cartuxa de Pavia: ornamentadíssima e sobreposta a uma igreja ainda de estilo gótico, é um dos exemplos mais característicos da maneira como se usaram no Norte as formas elaboradas na Toscânia. Este tipo de monumentos foi o primeiro que os franceses viram durante as guerras italianas e, assim, aquele que mais os impressionou.

Mas não aconteceu assim fora dela. Quando os Franceses, nos finais do século XV, invadiram a península, a primeira arquitectura renascentista que viram foi a das regiões setentrionais; foi esta a primeira que copiaram; e foi certamente aquela que mais próxima estava do seu gosto. Deste modo, por um determinado período, esta escola «menor», acabou por se tornar mais conhecida e apreciada do que a original. Não gratuitamente; na realidade, ela antecipava a evolução de toda a arte renascentista: a transformação da constante pesquisa em aplicação quase mecânica dos esplêndidos resultados alcançados; a transformação numa «maneira». Mas isto virá depois. E é também uma outra história. Por agora, após dois mil anos, a Europa era digna de se pôr ao lado do Parténon.

14

Escultura

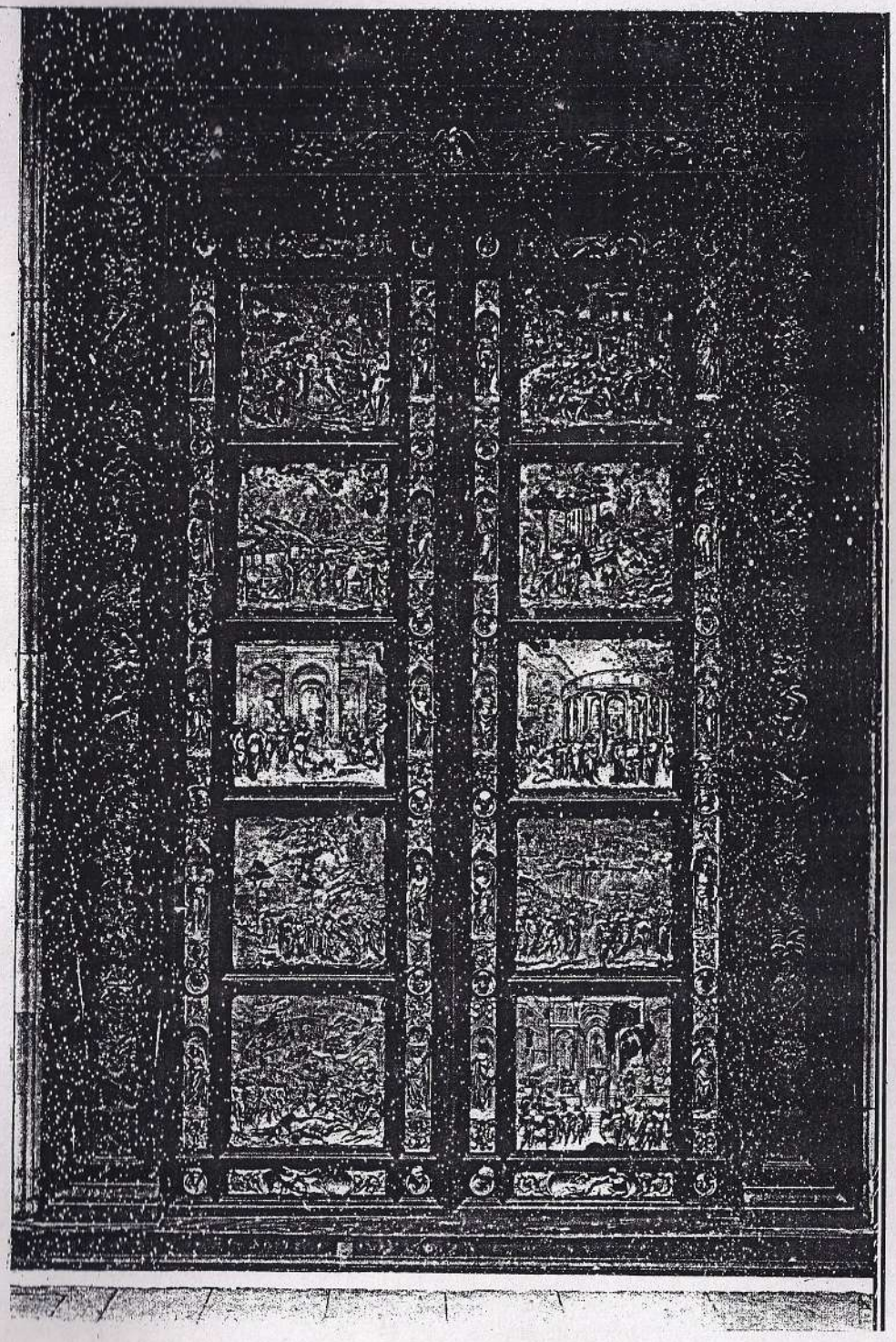
O interesse pela natureza
Lorenzo Ghiberti, Porta do Paraíso, Baptistério de Florença. A magnífica moldura de festões de flores, frutos e animais com que Ghiberti ornamentou a porta (louvada pelos seus contemporâneos como sendo digna do paraíso) revela o respeito com que a nova arte olhava o mundo da natureza. Também é característica a subdivisão em grandes quadrados, em vez de pequenos painéis lobados.



Ao contrário, por exemplo, da arte grega, o Renascimento já não sentiu a necessidade de elaborar para a escultura uma série de regras comparáveis às da arquitectura. O que não quer dizer que faltassem, na escultura renascentista, formas e tendências características. Simplesmente, a passagem da arte do período precedente é menos brusca, é mais uma questão de gosto do que de teoria. Acima de tudo, o reconhecimento de uma escultura renascentista é feito procurando os motivos de fundo em que ela se inspira.

Esses motivos são: um acentuado naturalismo, ou seja, uma constante procura da verosimilhança; um forte interesse pelo homem, pela forma do seu corpo, pelas suas potencialidades expressivas; um gosto marcado não só pelo aprofundamento e aperfeiçoamento dos conhecimentos e meios técnicos, como também pela ostentação desses conhecimentos; uma aspiração à monumentalidade, a uma realização muito mais comprometida nos aspectos das dimensões e conceptual; e, finalmente, o recurso a esquemas compositivos — quer dizer, a formas globais — geometricamente simples.

Nota-se a ausência, nesta enumeração, de um aspecto que durante séculos foi característico — ou melhor, proeminente — da escultura europeia: a integração com as outras artes e, acima de tudo, com a arquitectura. O facto é que ela já não era possível. Durante muito tempo, a arquitectura funcionara como «moldura» para as outras artes. No Renascimento, ela renunciou a este papel, pois, no fundo, o edifício era concebido como um teorema, um resultado intelectual, onde os ornamentos não acrescentam nada, antes perturbam. Não só o arquitecto já não solicitava a ajuda do escultor, do pintor, do vitralista, para tornar os seus edifícios mais preciosos, como procurava, por todos os meios, reduzir e eliminar tais contributos, por inúteis, frequentemente prejudiciais à apreensão do seu esquema matemático e lógico. Naturalmente, não alcançava tal resultado-limite. Mas conseguiu confinar estátuas e pinturas a locais de antemão estabelecidos e, em geral, reunidas em nichos, de um modo que as torna claramente «acrescentadas». Em suma, retirou à escultura a maior parte do seu espaço físico e expressivo e também uma boa parte das funções que anteriormente lhe cabiam como ornamentação e acabamento dos edifícios.



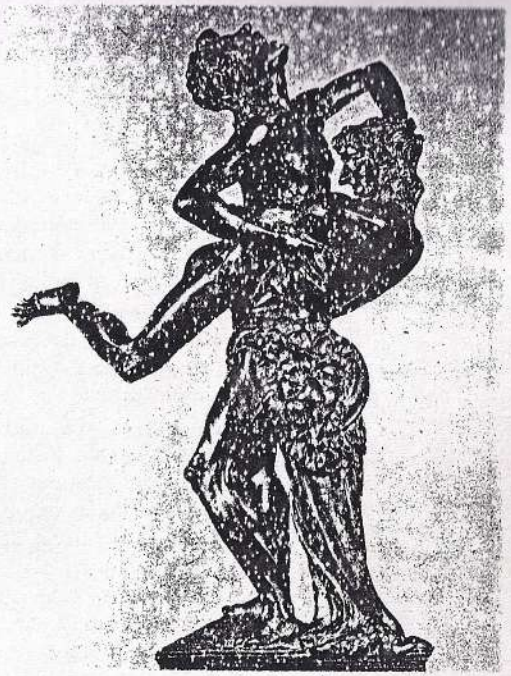
O interesse pelo homem
A extrema importância que o humanismo dava ao homem traduz-se em imagens em que o próprio homem é representado com a maior «verdade» possível. Tal conceito surge como continuação do interesse pela natureza. E, tal como na realidade predominam as linhas curvas e sinuosas, assim surgem elas também na arte.

Os escultores, em parte, aprovam, e, em parte, sujeitam-se a esta orientação. Em todo o caso, não tardaram a reagir, dando outros conteúdos, outros objectivos, ao seu trabalho. E, sobretudo, impunham a si mesmos metas cada vez mais ambiciosas do que a simples integração entre as cornijas arquitectónicas.

A primeira, e fundamental, destas metas, o naturalismo, consiste na procura de um aspecto das estátuas que se aproxime o mais possível das formas naturais. Este elemento está presente em todos os escultores renascentistas.

E é lógico que assim seja. Por um lado, é para um resultado destes que os empurra toda a cultura do período, racional, por isso mesmo mais atenta às representações da realidade do que acontecera nas épocas precedentes, impregnadas de misticismo. Por outro lado, uma vez que as estátuas já não são feitas para se inserirem numa moldura arquitectónica previamente definida, antes adquirem, por si próprias, interesse, como belos objectos presentes no espaço, natural era que se abandonassem esquemas rígidos e não naturais, em benefício da atitude e, acima de tudo, de resultados mais espontâneos.

Evidentemente, o homem também faz parte da natureza.



Donatello, *David*, e Antonio del Pollaiuolo, *Hércules e Anteu;* ambas as estátuas, de bronze, se encontram no Museu Nacional, em Florença. Depois da queda do Império Romano, o *David* foi, provavelmente, a primeira escultura de nu em vulto inteiro da arte europeia. Na sua simples natureza e no realismo do movimento de *Hércules e Anteu*, manifesta-se o característico interesse renascentista pelo homem, tal como ele é na realidade

Ele desperta o interesse, quer por isto mesmo, quer porque, tanto para o Renascimento como para a Antiguidade, ele é «a medida de todas as coisas». É a mais nobre e interessante criatura do universo, em suma. Para dizer a verdade, a figura humana também fora um esquema basilar na Idade Média, a qual, no entanto, via nele mais o «personagem» do que o homem e tendia a dar-lhe uma configuração simbólica, deformada. O Renascimento, pelo contrário, interessa-se pelo homem enquanto conjunto de ossos e músculos, enquanto indivíduo. Donatello, o maior escultor do século XV, ousou, pela primeira vez desde os tempos do Império Romano, representar um corpo nu. Um corpo que foi, provavelmente, estudado do natural, copiado dos dos rapazes florentinos que tomavam banho, nus, no Arno. Era uma inovação revolucionária. Mas ainda era mais revolucionário o movimento docemente requebrado da estátua, muito semelhante ao das esculturas gregas. Os esquemas curvilíneos eram, pelo menos neste sentido, ignorados pela arte gótica, enquanto que para a renascentista se tornaram numa regra.

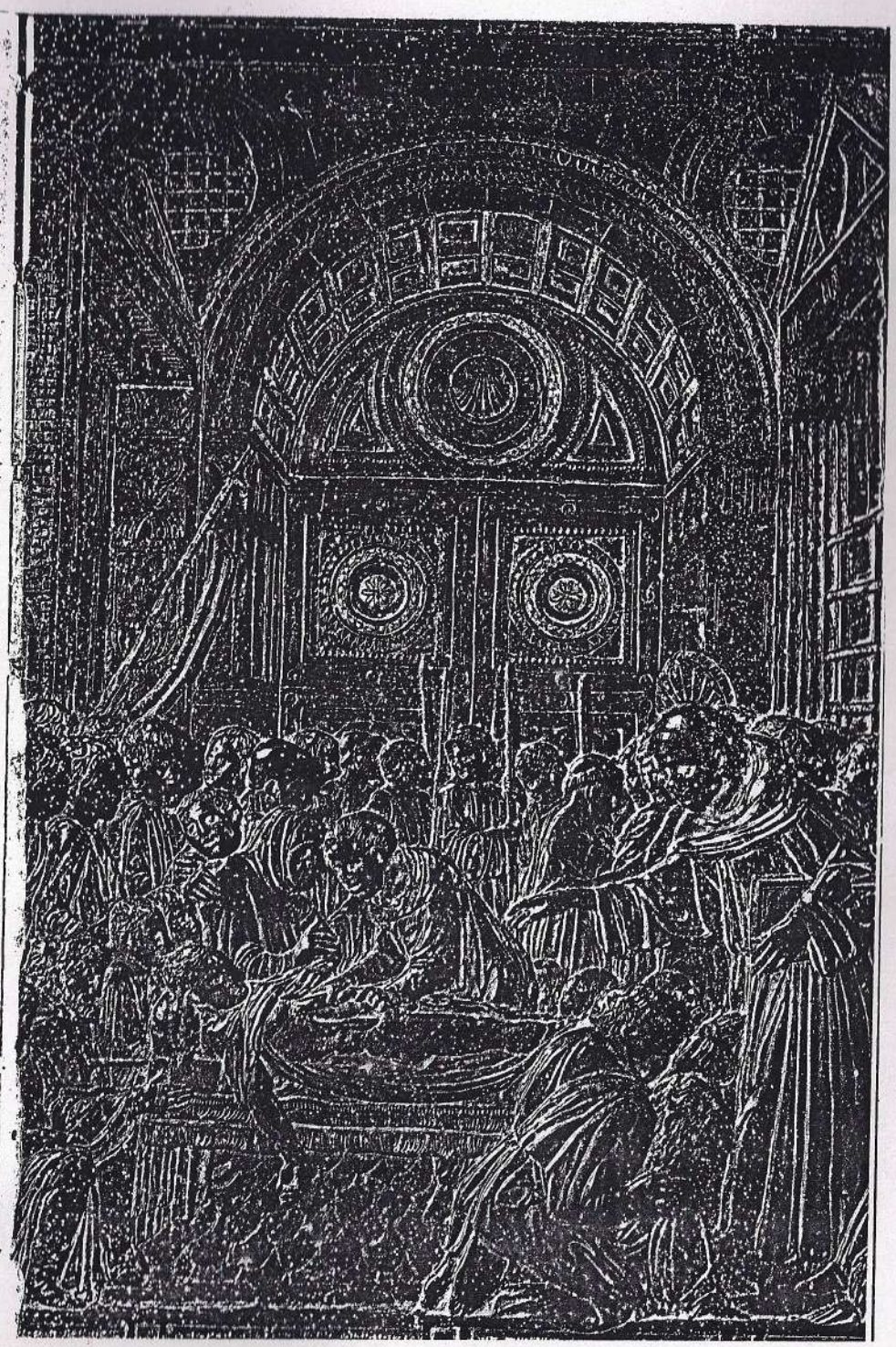
Naturalismo, realismo, atenção à figura humana, estudo da anatomia, esquemas compositivos baseados na união e

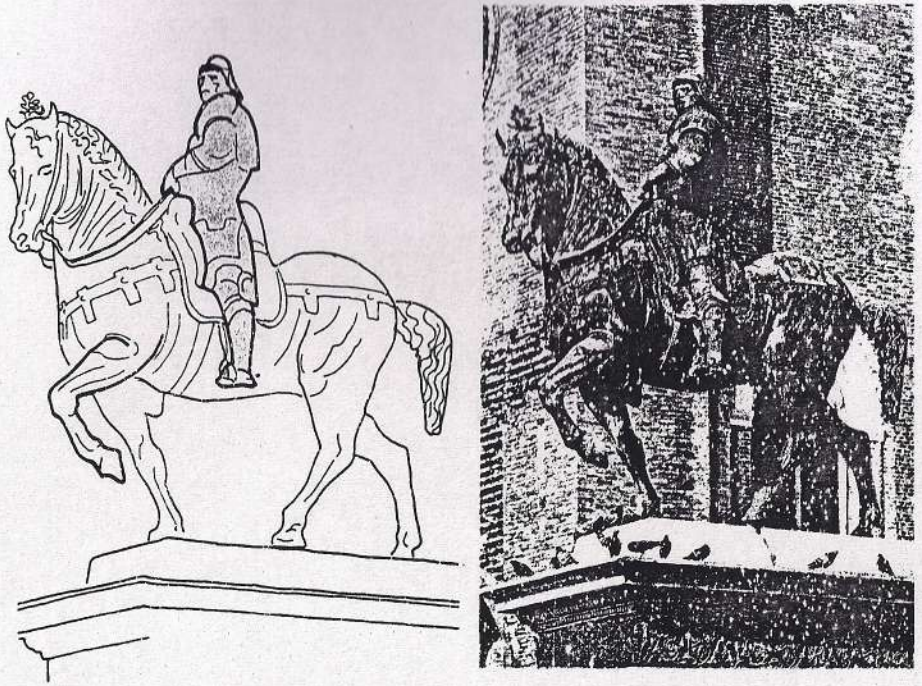
contraposição das curvas: grande parte da escultura renascentista é reconhecível pela presença destas características.

Mas elas não são, no entanto, as únicas. É necessário acrescentar-lhes uma constante atenção pela pesquisa técnica. Esta pode verificar-se de duas maneiras: na direcção de um apuramento dos processos existentes, ou na de uma exploração dos processos novos. O Renascimento cultivou-as a ambas, obtendo em cada uma delas resultados brilhantes. Os seus artistas estavam bem à altura de conferir ao material, qualquer que ele fosse — mármore, pedra, bronze, madeira, terracota —, exactamente a forma desejada, sem se deixarem enredar em obstáculos técnicos para que os escultores dos séculos anteriores tinham já ensinado a vencer. Ao mesmo tempo, inventaram novos processos de projectar e executar as suas próprias obras.

Do primeiro deles, a perspectiva, falámos já no capítulo

Exibição de capacidades técnicas
Donatello, *O milagre do coração do avarento;* Pádua, Basílica de Santo Arnbrósio. Técnicas completamente novas, como a perspectiva, ou a actualização de técnicas tradicionais, como o esmagamento (o «achatamento», num baixo-relevo, de todos os planos das figuras), aparecem nas obras dos escultores. Neste famoso exemplo, é evidente a utilização da perspectiva para dar profundidade ao campo visual.

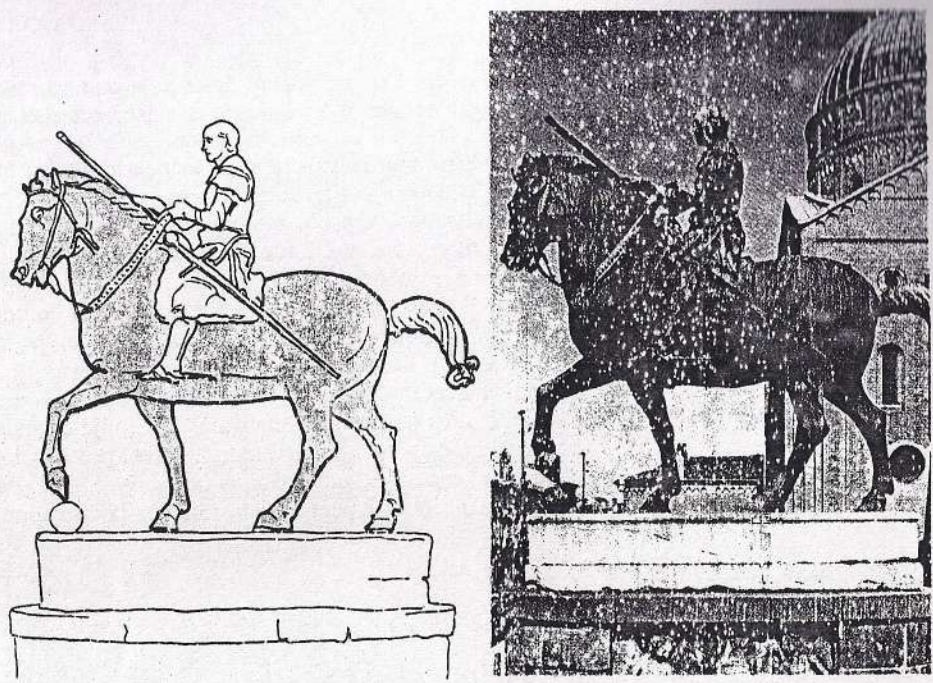




A monumentalidade Andrea Verrocchio, estátua equestre de Bartolomeo Colleoni; Campo de S. João e S. Paulo, Veneza. As características renascentistas são duas: a fidelidade da representação e o carácter monumental do conjunto. Cavalo e cavaleiro têm, aqui, as respectivas proporções exactas; por outro lado, o retrato do «condottiero» é um verdadeiro «retrato».

dedicado à arquitectura. O seu campo de aplicação não se limitava a uma só arte, dizia respeito a todas as disciplinas: arquitectura, escultura, pintura. Na verdade, revolucionava a base comum de todas essas artes, o desenho. No que respeita especificamente à escultura, a perspectiva permitia mergulhar a fundo na procura do realismo, pois tornava possível projectar obras perfeitamente proporcionadas e em atitudes naturais. Mas, acima de tudo, permitia colocar as figuras junto umas das outras, mantendo entre elas a mesmíssima relação que existe na realidade. Por isso, ela era fundamental nos projectos de estátuas com mais de uma figura e nos dos baixos-relevos, obras em que a composição e o ambiente ou seja, o sentido do espaço real em volta dos corpos, contava particularmente.

Donatello acrescentou um segundo processo, que se tornou característico do baixo-relevo renascentista: o esmagamento, ou achatamento. Em poucas palavras, trata-se de um artifício dentro do artifício. Num baixo-relevo, as figuras do primeiro plano são, geralmente, executadas com um relevo — a saliência em relação ao plano do fundo — maior em relação àquelas que, na cena representada, ficariam em segundo plano. É um artifício, já o dissemos,



Donatello, estátua equestre e Gattamelata; Pádua, Praça do Santo. Em monumentos como este, o realismo da poderosa e exacta representação do cavalo e do cavaleiro junta-se a uma certa dose de abstracção, por exemplo, na figura do «condottiero» – o soldado mercenário de então –, vestido como um romano antigo.

de uma questão de milímetros, mas que sugere a ideia da profundidade. Donatello mantém esta convenção, mas reduz a espessura do plano ideal em que se aplica o processo. Em suma, se imaginarmos os vários planos de profundidade à maneira do fole de uma máquinas fotográfica das antigas, poderemos pensar que Donatello fecha o fole, «achatando», assim, os planos da composição uns contra os outros.

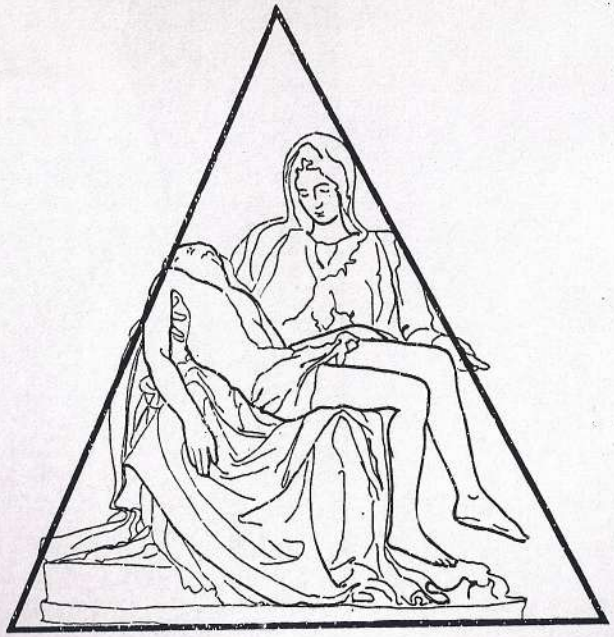
A soma de todas estas pesquisas e conquistas — naturalismo e realismo, capacidade técnica e de projecto — levou ao Renascimento, no século XV, de um tipo de escultura, florescente na idade clássica, mas desde então quase abandonado: a estátua equestre.

Há apenas dois monumentos importantes deste tipo (alguns, importantíssimos, ficaram-se pelo projecto ou pelo esboço). Mas ambos são excelentes, verdadeiras obras-primas; e abriram o caminho a uma infinidade de outros, dando início a um género ainda hoje florescente. São, por outro lado, as obras talvez mais significativas do seu tempo. Todos os elementos aqui referenciados podem ser encontrados nelas: o naturalismo e a veracidade, exactos e minuciosos no estudo e representação do cavalo e dos seus arreios, de cada mínimo pormenor da armadura do cavaleiro. O

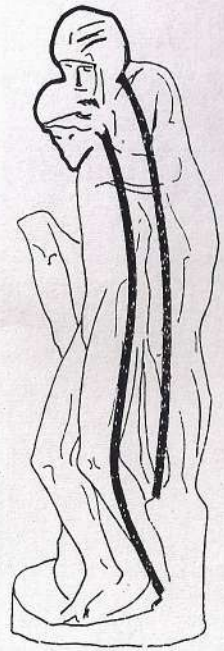
18

interesse pelo homem, pela investigação sobre o seu corpo e carácter, estão patentes nestes esplêndidos retratos. A capacidade técnica e a tendência para a monumentalidade, para o grande e o majestoso. O estudo dos resultados através do desenho: no primeiro dos dois monumentos, cavalo e cavaleiro são representados nas proporções exactas, o que foi um erro, pois não se teve em conta que, ao olhar-se o conjunto a partir de baixo, o cavalo se torna muito mais imponente do que o cavaleiro; mas este defeito virá a ser totalmente eliminado no segundo exemplo, evidentemente estudado, não em abstracto, mas sim tomando em consideração o ponto de vista dos espectadores. Enfim, o carácter individualista, dinâmico, da sociedade renascentista: que época teria ousado erguer semelhantes monumentos a um homem que não era nem santo, nem herói, mas sim um «condottiero», um soldado da fortuna, um guerreiro mercenário?

Todos estes resultados pertencem ao século XV. O século XVI, que, no entanto, se pode gabar de uma multidão quase incontável de pintores e de uma basta série de arquitectos, não produz muitos escultores de igual envergadura, até



Esquemas geométricos Miguel Ângelo Buonarroti, *Pièta;* Roma, basílica de São Pedro. A pirâmide foi um dos esquemas preferidos do Renascimento. Aqui, Miguel Ângelo esculpiu Cristo proporcionalmente mais pequeno que a Virgem, para dar a relação entre mãe e filho; e, ao mesmo tempo, para não alterar a geometria em pirâmide do grupo.

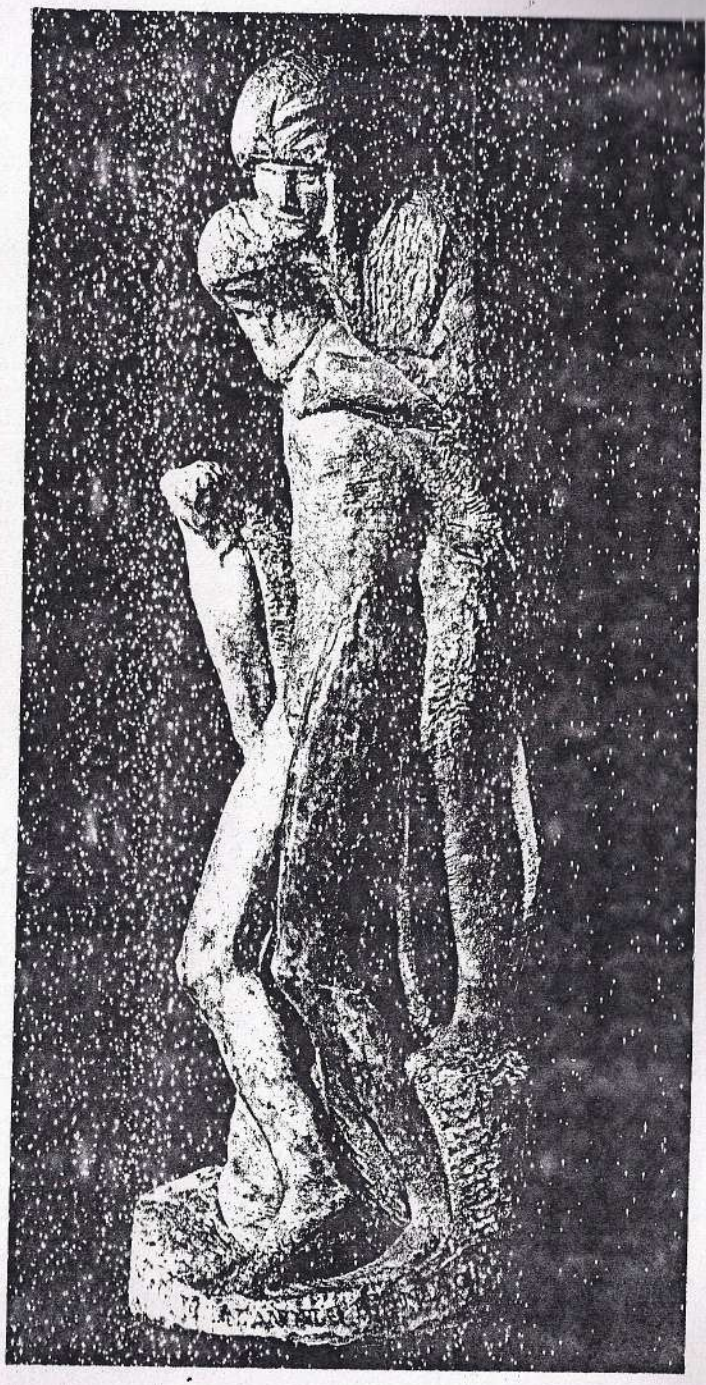


Esquemas livres
O esquema preciso, racional, jamais deixa de estar presente nas obras renascentistas. Mas nem sempre é geométrico, imposto a partir do contorno. É frequentemente suave, sinuoso, acompanhando o movimento dos corpos representados. Em todos os casos, porém, já não é contorcido ou em linhas quebradas, como acontece noutros períodos da história artística. Os movimentos das figuras são por vezes muito vivos, mais desalinhados.

porque ao quererem estar à altura dos «grandes» do Renascimento, acontecia serem gigantes. Em compensação, pode pôr à frente o maior de todos: Miguel Ângelo. Nele se reúne e alcança o seu ponto máximo toda a experiência da escultura renascentista. As suas obras — caracterizadas por uma anatomia possante, por vezes exuberante e com tendência para o exagero; por uma monumentalidade sem par e uma prodigiosa capacidade técnica, que por vezes chegava ao verdadeiro virtuosismo; por um genuíno e dilacerante amor pelo corpo humano — estão entre as mais conhecidas de toda a história da arte. E, através dele, pode seguir-se toda a evolução, no que à escultura respeita, da segunda metade do Renascimento. As suas primeiras realizações, datadas de 1500, estão ainda na linha dos resultados característicos do século XV: serenas e não intimidativas, apesar da sua majestade, têm panejamentos amplos e suaves, um claro-escuro não exacerbado, uma anatomia robusta, mas não explosiva e, sobretudo, uma «brunidura» quase absoluta, testemunho do cuidado e paciência com que ele fazia os acabamentos no mármore (material preferido de Miguel Ângelo). Os esquemas em que as figuras estão agrupadas são simples, geométricos: por exemplo, a *Pietà* (a única obra assinada pelo grande artista — ao que parece —, num ímpeto de cólera, vendo alguns visitantes atribuí-la a um outro) insere-se num esquema clara e decididamente em pirâmide. Entretanto, à medida que o mestre vai envelhecendo, os músculos vão-se tornando túrgidos, os corpos vão-se contorcendo, os golpes do cinzel vão sendo deixados à vista, vão-se tornando cada vez mais complexos os esquemas que ligam as figuras dos diversos grupos; por vezes, mesmo, o próprio artista começa a esculpir a estátua de uma dada maneira e, depois, muda de ideia, sobrepondo no mesmo bloco outra composição.

Por outras palavras, é o espelho de uma arte chegada ao seu próprio limite. A arte renascentista fez do estudo e representação do carácter humano através das expressões e movimentos do corpo o seu próprio tema central, obtendo, ao longo deste caminho, resultados nunca antes alcançados. Ora, sob o impulso dado por um génio, descobriu que estátua alguma, por muito habilmente esculpida que fosse, nenhum movimento, por muito supremamente expresso que fosse, conseguia dar até ao fundo a medida do drama humano. Mas era a grandeza — uma imensa grandeza — ter chegado a este limite.

Miguel Ângelo Buonarroti, *Pièta Rondanini;* Milão, Castelo dos Sforza. Começada em 1555, na última década da vida do grande mestre, é a última das *Pièta* de Miguel Ângelo, e também a mais atormentada. O escultor começou uma versão e, depois, sempre no mesmo bloco, sobrepôs-lhe uma outra. O «não-acabamento» do bloco escultórico é uma característica que se encontra com frequência nas obras da maturidade do artista.

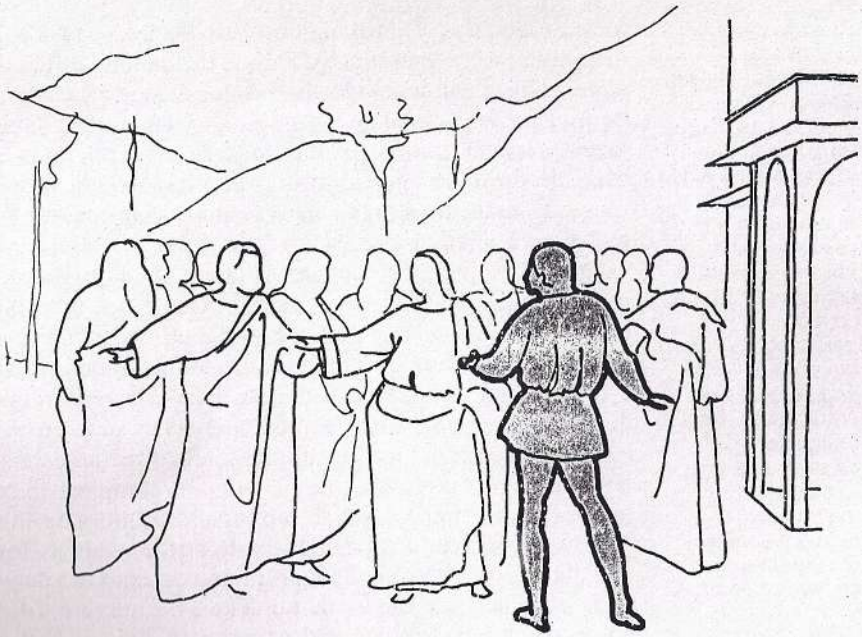


Pintura

O volume: Masaccio
É típica de grande parte da pintura do Renascimento a constante procura do volume, ou seja, de um claro efeito de tridimensionalidade nas figuras humanas. Atitude esta que vai a par e passo com a preocupação de colocar as figuras num espaço bem definido e em relação evidente com os personagens. É muito importante, neste tipo de obras, o contributo dado pela perspectiva.

Talvez nenhuma época artística tenha sido igualmente rica de tão talentosos e tão grandes pintores como o Renascimento. Piero della Francesca e Fra Angelico, Botticelli e Mantegna, Leonardo e Miguel Ângelo, Antonello da Messina e Ticiano: isto para citar só alguns. E, depois, Masaccio, Perugino, o supremo Rafael, os Bellini, Giorgione, Paolo Uccello, Luca Signorelli, os dois Lippi, Ghirlandaio, Cosmè Tura, Carpaccio. Qualquer um deles bastaria para nobilitar um período e uma nação. Mas todos eles viveram no mesmo país e na mesma época, ou quase.

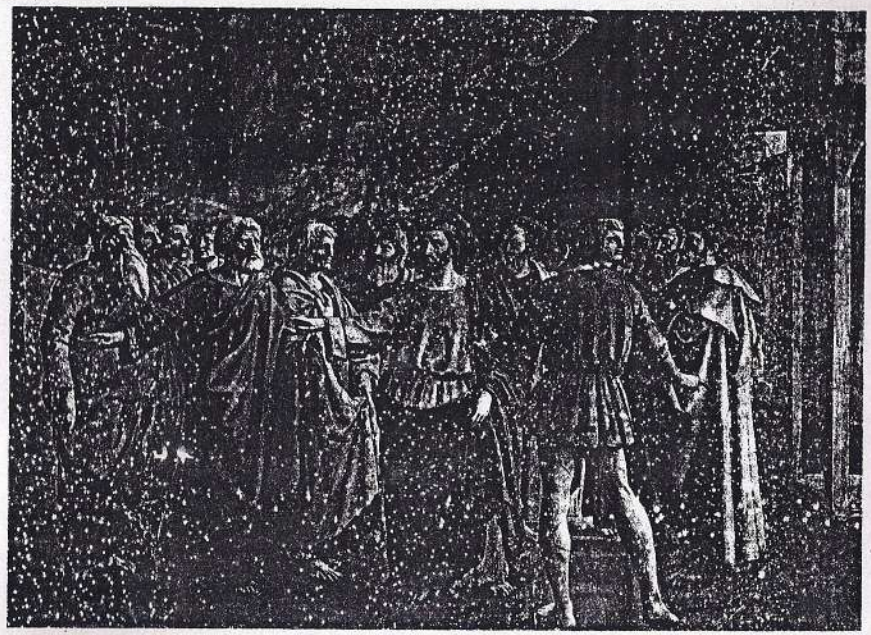
No entanto, não faria sentido falar de pintura renascentista de outro modo que não fosse em termos europeus, invocando os grandes mestres de além-Alpes: os alemães Dürer e Cranach, participantes directos no Renascimento e suas tendências, o flamengo Van Eyck: as suas pesquisas são, em parte, divergentes das dos italianos, mas igualmente importantes para a evolução das artes, incluindo as da Itália.

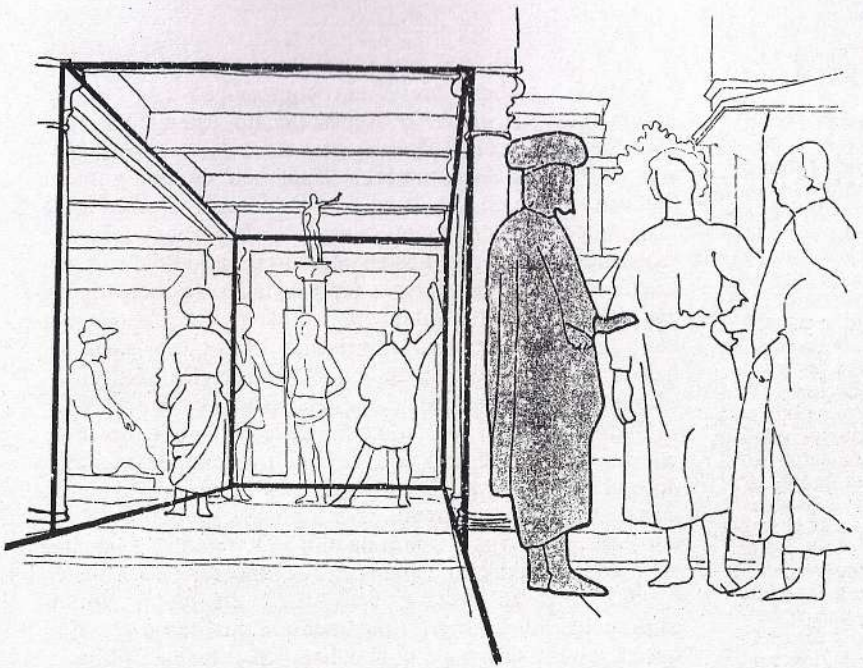


Masaccio, *O pagamento do Tributo;* Florença, igreja de Santa Maria del Carmine. Masaccio (de quem a última figura à direita parece ser o auto-retrato) apresenta já quase todas as características da pintura do Renascimento Pleno: monumentalidade, reprodução fiel do corpo humano, proporção entre as partes. O que mais chama a atenção é o efeito tridimensional: as figuras são pintadas, mas poder-se-ia dizer delas que são esculpidas sobre a superfície.

Todavia, embora breve em comparação com outros movimentos artísticos, o Renascimento estendeu-se por cerca de dois séculos. Dois séculos ricos de obras variadíssimas e muitíssimo numerosas. E também de uma grande, fantástica liberdade. A qual é, vendo bem, o primeiro e mais típico carácter da pintura renascentista. Libertação dos esquemas rígidos e pré-estabelecidos próprios da arte gótica; e libertação das figuras representadas das constrições das cornijas ou dos enquadramentos arquitectónicos em que, anteriormente, eram encerradas. Não que o Renascimento fosse privado de esquemas. Mas, neles, as figuras surgiam em composição, mais «encaixadas».

Quanto ao resto, contou, acima de tudo, o efeito devastador provocado pela perspectiva. Esta invenção, ao contrário do que se poderia pensar, foi, nos primeiros tempos, bastante menos importante para a pintura do que o foi — por exemplo — para a arquitectura. De facto, ela não foi adoptada de repente, nem aplicada integral e constantemente. A razão disso é bem clara: ela só se tornou importante, ou melhor, fundamental, nos casos em que queria pintar um quadro absolutamente realista. Mas a pintura baseava-se — ou parecia basear-se — no desenho.

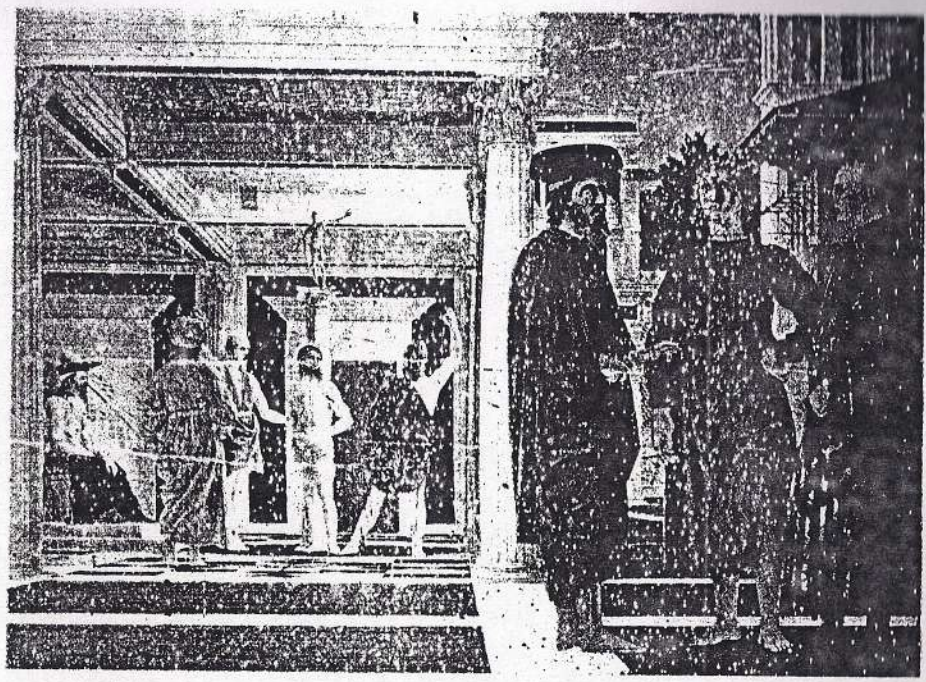




O volume: Piero della Francesca
Nas obras de Piero della Francesca, os elementos próprios do Renascimento são evidentes. A perspectiva é a componente fundamental. Toda a construção é quase matemática: a arquitectura vista mesmo de frente, os grupos de figuras distribuídos segundo rectângulos proporcionais aos da arquitectura, a correspondência entre os personagens dos dois grupos.

Assim, a aplicação da perspectiva tornou o desenho na língua comum a todas as disciplinas artísticas, na medida em que permitiu — melhor dizendo, provocou — o nascimento do «projecto», que acabou por surgir como a verdadeira essência da obra de arte, mais do que a execução propriamente dita. Será através do desenho que se acabará por experimentar todas as diversas teorias artísticas. E daqui à sua tradução em quadro vai um curto passo. Resumindo, a partir do Renascimento, a pintura tornou-se no banco de ensaios de todas as mudanças artísticas.

Em segundo lugar, a pintura veio a dispor, no decurso do século XV e do primeiro quartel do século XVI, de toda uma série de novas técnicas e de novos métodos expressivos que lhe proporcionaram um grande aumento da capacidade de expressão, diminuindo, ao mesmo tempo, o custo e o trabalho necessários à execução de uma pintura ou de um fresco. Por volta dos finais do século XV, seria introduzida na Itália, vinda dos Países Baixos, a pintura a óleo: uma técnica bastante mais cómoda e eficaz do que a da têmpera que até então fora usada pelos artistas italianos e, sobretudo, dotada de uma capacidade de expressão do real que, literalmente, «seduziu» os pintores renascentistas. Quase ao



Pierro della Francesca, *A flagelação;* Urbino, Palácio Ducal. O espaço das figuras é rigorosamente lógico. Mas é ainda uma realidade teatral: com um ponto de vista forçado e central em relação à cena, com os personagens quase em pose e enquadrados na arquitectura. Esta realidade reconstruída com um rigor matemático também constitui um carácter típico do Renascimento.

mesmo tempo, foi introduzido o uso da tela como suporte da pintura, em substituição da tábua de madeira utilizada até àquela altura, aumentando-lhe a durabilidade e a capacidade de transporte. A evolução do desenho, finalmente, levou a fazer preceder sempre o quadro definitivo por uma vasta série de esquiços preparatórios, facilitados pela nova técnica da perspectiva, pelo uso de papéis de melhor qualidade, pela aparição de novos processos de desenho — a sanguínea, o pastel — que se juntaram aos já existentes — pincel, pena, ponta de prata, carvão. Os frescos tornaram-se bastante mais fáceis de realizar com a utilização de cartões, representando o tema, pintados com toda a tranquilidade no estúdio e, em seguida, decalcados para a parede rebocada de fresco mediante uma técnica chamada «spolvero». Anteriormente, era preciso traçar o desenho directamente sobre o reboco, nas suas linhas gerais, e depois completá-lo com a maior rapidez, improvisando, no lugar da pintura definitiva.

Mas que objectivos persegue esta arte e quais as formas que ela exprime? Esquematizar um movimento tão denso de personalidades, de obras, de tendências, é sempre difícil e, em certa medida, falso. Mas algumas linhas de fundo, alguns temas, são indubitavelmente comuns.

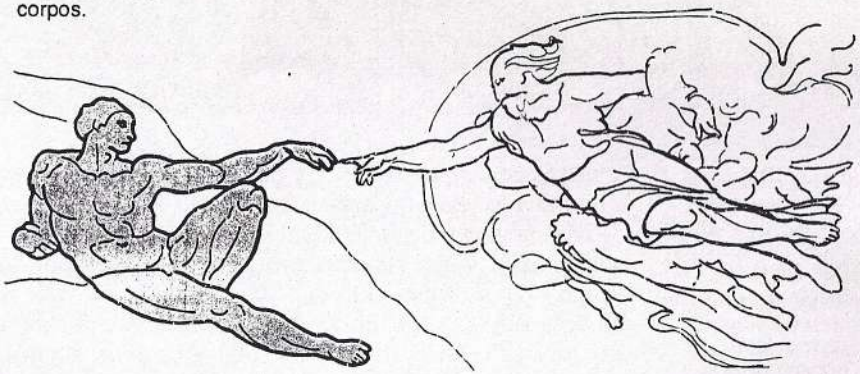
22

O volume: Miguel Ângelo
A tendência para o estudo, valorização e representação expressiva atinge, em Miguel Ângelo, o mais alto grau exibido pelo Renascimento. Por vezes, como acontece frequentemente no termo de um processo, com um certo exagero. Mas também com um absoluto e magnífico domínio dos próprios processos, quer se trate do esquema compositivo – de grandes linhas curvas e já não de blocos geométricos –, quer no que respeita à expressão dos corpos.

O tema clássico foi, desde sempre, pelo menos para a pintura ocidental, a representação do homem e do seu meio ambiente. Este é, também, o tema principal do Renascimento. A maior inovação que esta época trouxe foi a procura de um realismo bastante mais acentuado na representação do tema. O que era lógico: toda a cultura renascentista estava impregnada de interesse pelo homem, pela natureza e pelo seu aspecto.

No que respeita à representação do homem e do seu ambiente, os pintores do Renascimento agruparam-se em duas grandes correntes. A produção de cada uma delas surge absoluta e tipicamente renascentista. Mas as formas são as mais diversificadas.

Os artistas da primeira corrente, ou escola, podem ser etiquetados, decerto arbitrariamente, mas cómoda e signficativamente, de «inovadores», ou «progressistas». A definição é justificada pelo facto de as suas obras serem as que mais se afastaram dos resultados do passado e que, ao mesmo tempo, exprimiram mais completamente os valores da nova época. As suas obras serão, também, pontos de referência muito frequentes para os pintores das gerações futuras.

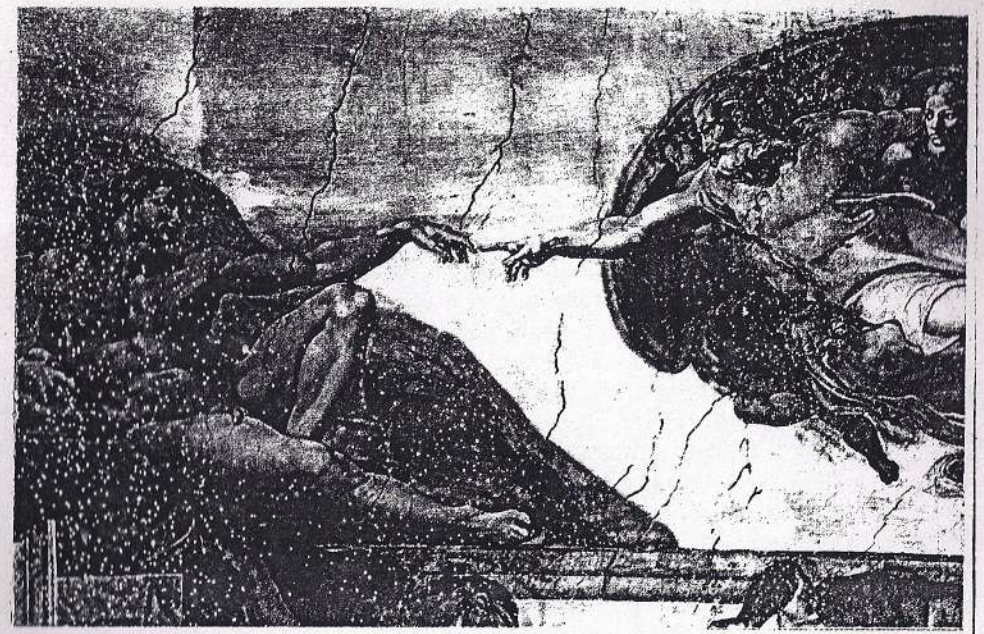


O interesse primordial, embora certamente não o único, deste grupo de artistas é um modo novo de representar o homem e, acima de tudo, a sua realidade física. Na verdade, se tivéssemos de apontar uma característica fundamental nas suas pinturas, poderíamos referir o volume das figuras. O que quer isto dizer? Durante longo tempo, a pintura, ainda que o desejasse, não possuía os meios para

Miguel Ângelo Buonarroti, *A criação do Homem*, pormenor do tecto da Capela Sistina; Roma, Vaticano. A paisagem foi reduzida ao mínimo: a importância concentra-se toda nas figuras de Adão e do Criador. O artista não utilizou modelos para estas figuras: o seu conhecimento da anatomia era tal que «criava» as imagens, chegando a acentuar algumas partes do corpo para tornar o tema ainda mais «natural».

reproduzir exactamente o aspecto físico do homem, as três dimensões ocupadas pelo seu corpo, em suma. Assim, as pinturas apresentavam-se como *silhuetas*, perfis sem volume recortados no fundo — em geral, dourado, ou então outros igualmente irreais — do quadro. Ambos os aspectos do problema mudaram, durante o Renascimento. Por um lado, o ambiente em que, nesta época, se movem e colocam os personagens pode ser representado com maior fidelidade ao real, e também, se se quiser, com absoluta precisão. A nova técnica da perspectiva permite-o. Por outro lado, e ainda mais importante, toda a orientação da cultura empurra o artista para um interesse profundo pelo homem, colocando-o num ambiente bem definido, reconhecível e reproduzido com rigor. Tudo isto pintado de muitas maneiras. Mas a nova arte, caracteristicamente, fá-lo com o desenho: as suas personagens e as suas paisagens são — no fundo — desenhos coloridos.

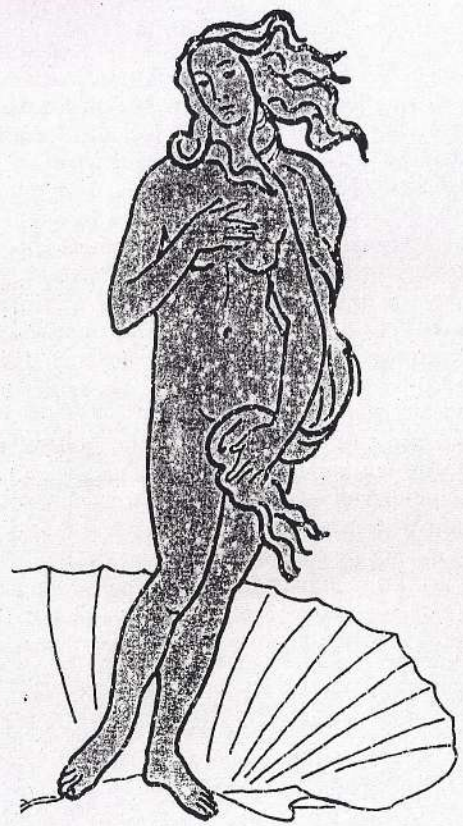
Esta escola principia com o primeiro grande pintor do século XV, Masaccio: um artista que morreu muito jovem, antes dos trinta anos, mas que foi desde logo considerado pelos seus contemporâneos como o Brunelleschi da pintura, ou seja, o iniciador da nova maneira de trabalhar. A

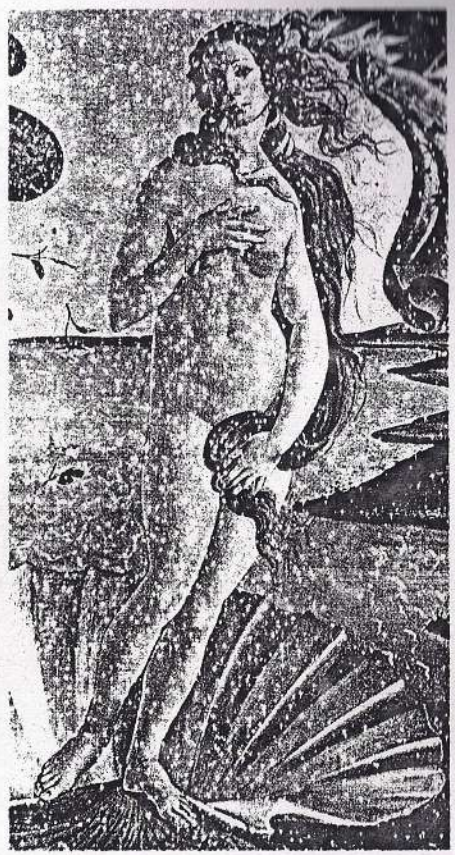


A graciosidade Fra Angelico, *A Anunciação*, pormenor; Madrid, Museu do Prado. A segunda corrente da pintura renascentista é constituída pelos pintores que utilizaram as novas técnicas para modernizar as antigas concepções, usando, sobretudo, a delicadeza do desenho e a elegância das imagens.

característica mais evidente e significativa da sua não muito numerosa, mas excepcional, obra é o aspecto monumental, maciço, serenamente majestoso, dos personagens nela presentes. Os movimentos são poucos e comedidos; algumas figuras são absolutamente imóveis, erectas. Mas cada uma delas tem um relevo bem definido sobre o «palco» constituído pelo ambiente do quadro (uma maneira, esta de considerar as figuras do tema como actores num teatro imaginário, que é curiosamente típica de muita da pintura quatrocentista); ocupa um espaço próprio, individualizado com toda a clareza; e, sobretudo, é perceptível, sem sombra de dúvida, como um corpo em três dimensões.

Este caminho foi prosseguido por muitos artistas, em especial do Proto-Renascimento, como Piero della Francesca. Nas obras deste, à representação poderosa e monumental dos personagens junta-se um aberto interesse pela



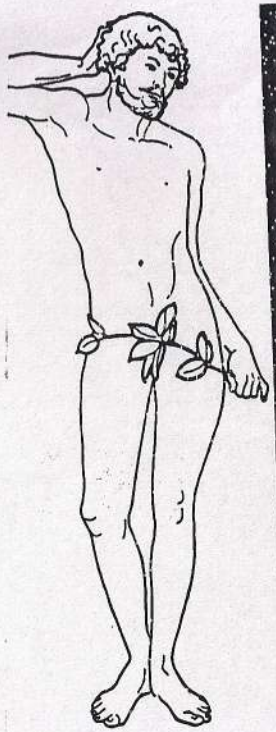


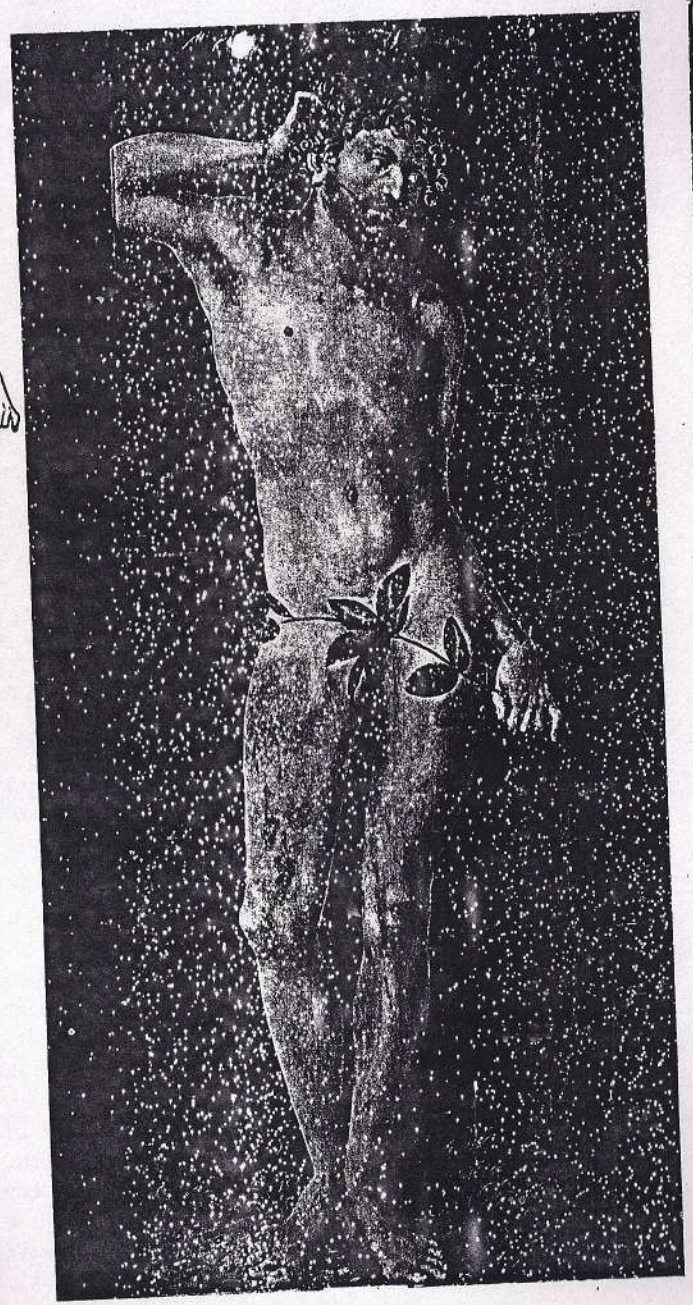
Sandro Botticelli, *O nascimento de Vénus*, pormenor; Florença, Galeria dos Uffizi. A elegância da figura, com os seus harmoniosos encaracolados e a atitude graciosa do corpo, tem, em pinturas como esta, o lugar que nas pinturas de Masaccio ou Piero della Francesca têm o volume e a corporalidade dos personagens.

construção «matemática» da paisagem e do meio ambiente circundante. É outro aspecto típico do Renascimento.

Mas o auge desta tendência, o ponto mais alto desta visão, aqui como na escultura, será atingido por Miguel Ângelo: nas suas pinturas, o característico relevo das figuras obtido através do desenho acabará por se tornar «explosivo», por serem tão túrgidas, possantes e heróicas as suas representações do corpo humano: quase que o único, compulsivo e obcessivo interesse do artista.

À corrente a que chamámos «progressista» podemos acrescentar a que lhe era completamente oposta, a par da qual, todavia, ela se desenvolve durante todo o período do Renascimento. Chamar-lhe «conservadora» é, evidentemente, mais uma vez arbitrário. E, no entanto, o adjectivo exprime bem a dificuldade dos seus participantes em abandonarem por completo os magníficos resultados alcan-





Lucas Cranach, o Velho, *Adão*, Florença, Galeria dos Uffizi. A uma maneira de pintar mais baseada nos valores lineares e de cores do que em pesquisas volumétricas e espaciais – ou seja, de expressão do espaço e da profundidade –, tão-pouco foram insensíveis os artistas estrangeiros, como é precisamente o caso de Cranach. O que é lógico, pois, apesar da óbvia diversidade, tal maneira de pintar surge como mais próxima da que era tradicional nos países nórdicos. É típico de Cranach o fundo uniforme – azul, sépia, verde pálido – sobre que se destacam as figuras.

çados pelas gerações passadas e, sobretudo, o aspecto imaginativo, alegre, colorido, gentil, das pinturas anteriores.

Desejando a todo o custo sintetizar num elemento ou num conceito a obra destes pintores, poderemos dizer que, para eles, a «elegância» constitui aquilo que o «relevo» era para os artistas aqui recordados. A elegância, acrescentemos, obtida através da utilização sapiente, magistral, daquele elemento técnico que se chama «linha», ou seja, o desenho de um objecto dado através dos seus contornos.

Fra Angelico, Botticelli, Cranach, expoentes desta tendência, não se furtaram, evidentemente, às novidades e lições próprias do Renascimento: perspectiva, naturalismo, estudo da anatomia. Mas o seu interesse não se virou tanto para a representação da dura e corpórea realidade física, quanto para a elegância do gesto, do panejamento, das cores. Por um lado, linhas esguias, corpos voluptuosos em fundos de lenda ou de sonho; por outro, severidade, monumentalidade, vigor.

Aquilo que varia é, sobretudo, a maneira de conceber o quadro. Este, para uns, pode ser, num certo sentido, um palco teatral, do qual são três os elementos que contam: o espaço delimitado pelo cenário (arquitectura, montanhas, elementos naturais), as posições das figuras dentro deste espaço e o relevo de cada figura no interior do grupo de que faz parte. Para outros — os que foram esquematizados com o adjectivo «conservadores» —, o suporte é, pelo contrário, uma superfície, sobre a qual se representam cenas através do desenho e das cores. Por isso, aquilo que verdadeiramente conta é o esquema que sistematiza essa superfície e a elegância das figuras que lhe correspondem. Em suma, conta mais o quadro do que o seu tema.

É este, em síntese (numa síntese resumidíssima), o panorama da pintura — chamemos-lhe assim — de tema, que tanto pode ser uma história ou um acontecimento, como uma situação. No entanto, ela não é a única do Renascimento, que desenvolve, ou melhor, praticamente inventa um outro género, destinado ao maior sucesso: o retrato.

Não que antes se não fizessem retratos. Mas o que importava, durante a Idade Média, o que era pedido ao pintor, era o papel do personagem em efígie e não a sua personalidade, ou os traços do rosto. Em suma, o peso ou o símbolo, nunca o homem. O Renascimento não podia partilhar de semelhante imposição, absolutamente contrária à sua maneira de sentir, que tornava o homem, e também o

O retrato
Antonello da Messina, *Retrato de homem,* suposto auto-retrato; Londres, National Gallery. A par e passo com o interesse pelo indivíduo, o Renascimento desenvolveu o interesse pelo retrato. A forma característica é a do meio busto. A princípio, o personagem era retratado de perfil, diante de uma janela aberta. Mas depressa se impôs uma solução muito mais articulada: o retrato a três quartos (como este), com a figura recortada sobre um fundo escuro.

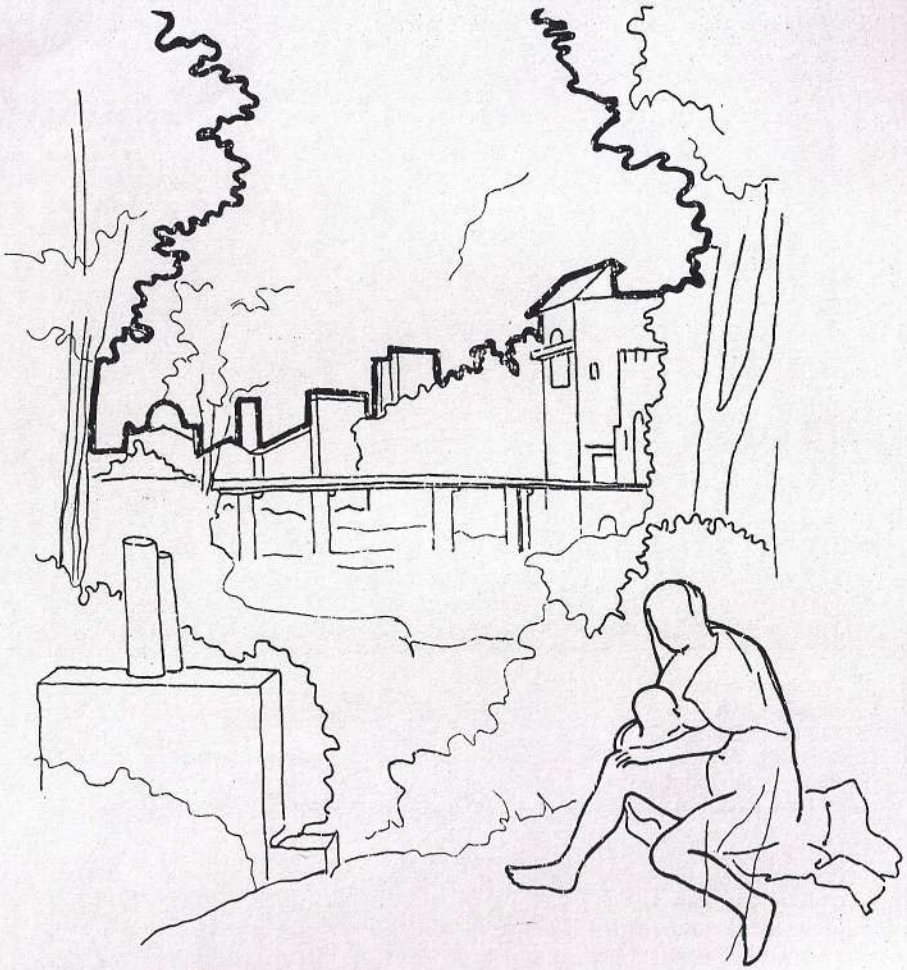
indivíduo, no motor da cultura e do progresso. Os comitentes começaram a querer retratos parecidos; e os pintores a produzi-los.

De início, como em todas as experiências novas, as capacidades técnicas punham limites às possibilidades expressivas. Os primeiros retratos, de facto, foram executados mostrando o modelo inteiramente de perfil, ou seja, pintando o rosto como se o pintor estivesse de frente para o ombro da pessoa a retratar, a qual olhava fixamente para diante de si. Os resultados artísticos são excepcionais, a representação das características físicas e psicológicas é, geralmente, excelente. Mas não se pode negar que o esquema seja falso, arbitrário e bastante limitativo. Ninguém nunca se viu desse maneira. No fundo, o pintor ainda

Piero della Francesca, *Retrato do duque Federico da Montefeltro;* Florença, Galeria dos Uffizi. Este tipo de retrato foi o primeiro a ser experimentado no século XV. O modelo está posto exactamente de perfil: claro, uma solução simples mas nem por isso muito realista, ainda que cada traço fisionómico esteja reproduzido com o maior rigor. Por outro lado, o pintor ainda hesitava em se concentrar apenas na figura humana e inseriu-a num ambiente natural: é fascinante, mas dispersa a atenção.

não se tinha libertado por completo das convenções, da habitual, disposição plana dos seus retratados sobre a superfície a pintar. Só o fundo sobre o qual ele projecta a pessoa é que já não é plano, mas sim real: uma paisagem, apanhada nas suas linhas correctas e com as cores exactas. Paralelamente, também o rosto do modelo sofria o mesmo processo: já não é um perfil de cartão, mas sim qualquer coisa de realístico, onde estão indicados com precisão os traços dominantes, as características físicas individuais. Depois, no decorrer de poucas décadas, os pintores começaram a representar os modelos numa pose mais natural, a três quartos, ou seja, como se estivessem a ser olhados por alguém que estivesse na sua frente, mas de lado. Adquirida confiança nos seus próprios meios, começaram a abolir por

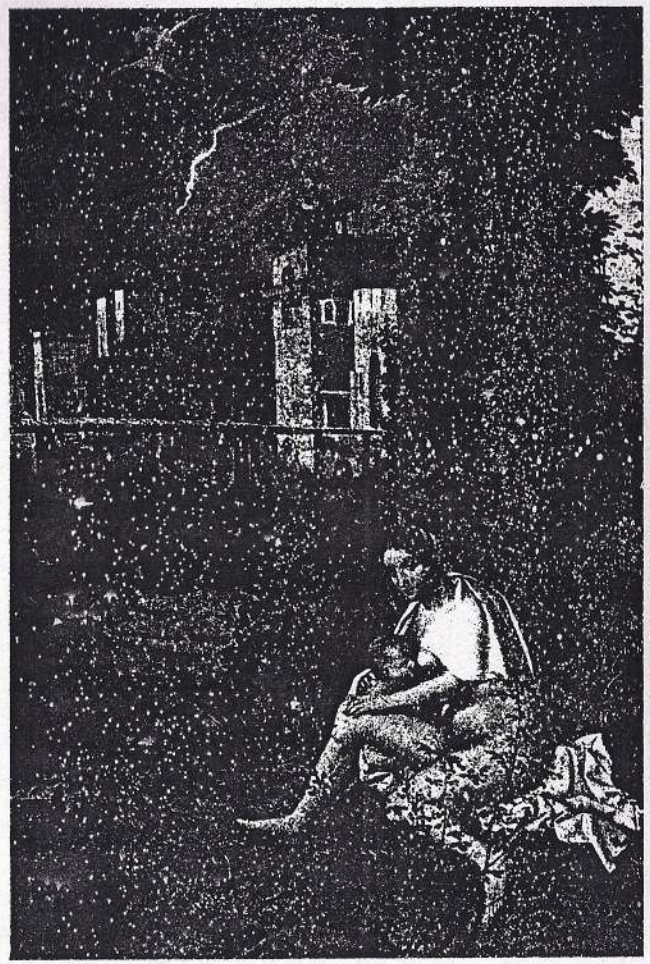
26



A inserção na natureza
O interesse pelos aspectos do mundo físico levou à quase constante presença da paisagem e, por vezes, à reprodução dos próprios fenómenos naturais: aqui, uma tempestade.

completo a paisagem do segundo plano, substituíndo-a por um fundo escuro, sobre o qual se destaca o personagem. Por outro lado, substituíram gradualmente a pintura a óleo, com as suas cores quentes e suaves, pela pintura a têmpera, de tonalidades mais frias, de superfície mais lisa e muito mais difícil de utilizar quando escolhida para pintar um retrato que tivesse de dar a ilusão da realidade.

Entretanto, também a paisagem tendia a tornar-se não já um fundo, mas sim o tema principal, ou exclusivo, de um determinado tipo de quadros, só a ela dedicados. A tendência para este género começa exactamente no Renascimento, embora não chegue ao seu termo nessa época. Num certo sentido, é o contraponto necessário à afirmação do retrato. Primeiro, os dois temas coexistiram na mesma pintura, meio ambiente e homem, constituindo cada um deles, em si mesmo, um «género». Vimos o desenvolvimento do primeiro. No que respeita ao segundo, ele mostra, até ao fim do seu aparecimento, duas correntes. Por um lado, as atenções viram-se para a paisagem natural, isto é, representam-se ambientes urbanos e arquitectónicos (são típicos



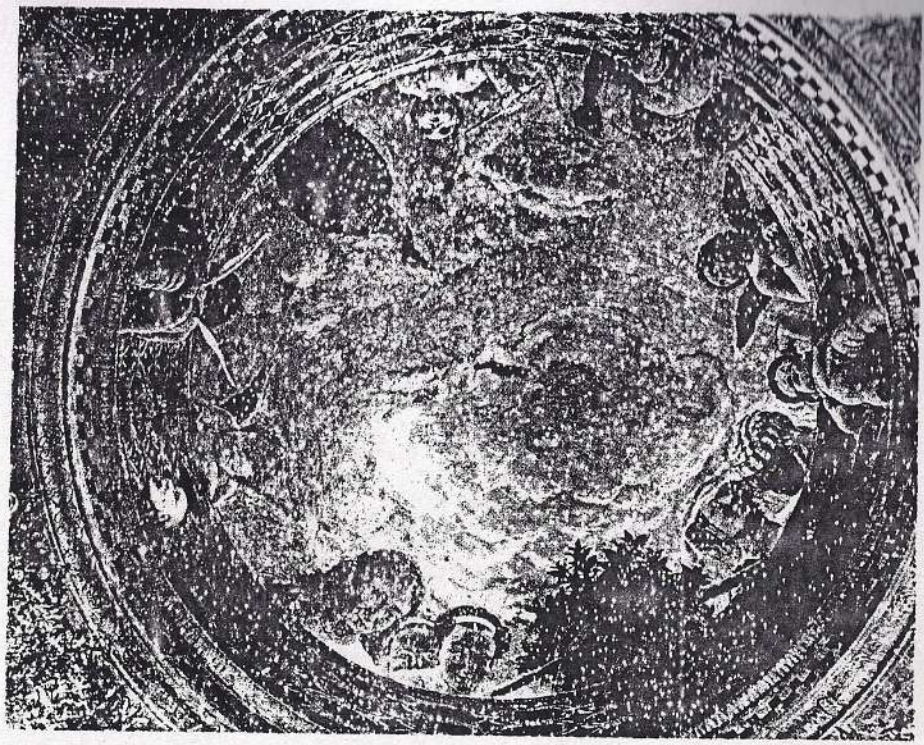
Giorgione, *A tempestade*, pormenor; Veneza, Museu da Academia. Os pintores da Itália central concebiam um quadro como um desenho colorido. Os pintores venezianos, por seu turno, sentiam-no sobretudo como um conjunto de cores, distribuídas segundo um desenho. Por isso, davam menos importância à linha e ao rigor da perspectiva. E baseavam-se na utilização sapiente das cores. Aqui Giorgione consegue um importante resultado técnico: a pintura tonal; isto é, obtém efeitos de luzes e sombras e o próprio relevo das figuras através de um progressivo esbatimento ou avivamento das tonalidades.

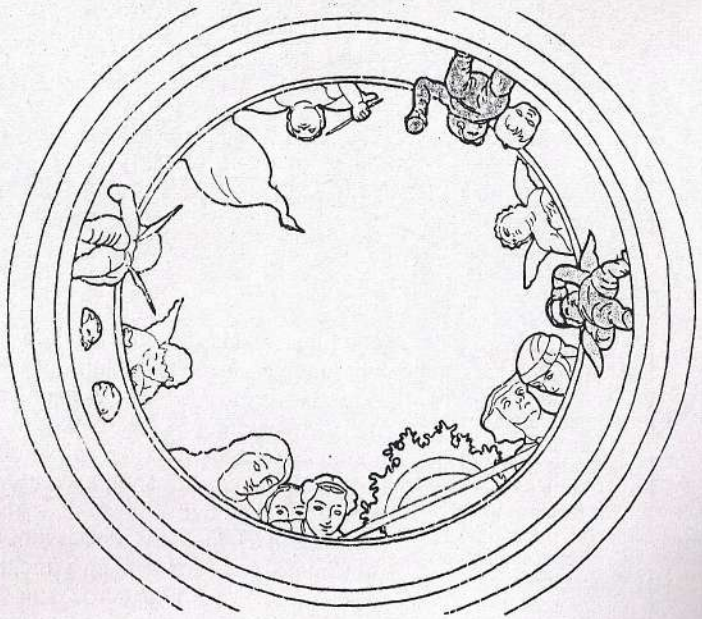
27

e famosíssimos os dos pintores venezianos, que mostram, na sua realidade festiva e variegada, a vida de Veneza e dos seus habitantes), reais ou imaginários. Este último aspecto vai tomando importância aos poucos, dando origem àquele imponente fenómeno que será, nos períodos seguintes, a decoração pictórica dos sofitos dos palácios e das igrejas com arquitecturas fingidas.

Nos séculos XV e XVI, produziram-se excelentes exemplos de ambos os géneros. Mas deve salientar-se uma coisa: nunca se chegou nem a excluir dos quadros a figura humana, ainda que o tema principal fosse a paisagem, nem a dar a esta uma importância de mero contorno, de acessório. Isto virá a ser um fruto de evoluções posteriores. Durante todo o Renascimento, o interesse pelo homem permanece demasiado vivo. Ele surge sempre, fisicamente e também como tema, pelo menos aparente, adequado, do quadro. Nas cenas pintadas mais tarde, em que o interesse incide sobre a representação da arquitectura, é evidente, até revelado, o valor da perspectiva. Quase parece que a pintura foi concebida e executada para demonstrar as possibilidades da nova técnica de reprodução dos objectos (e, por vezes, é mesmo assim). Assim, o ponto de fuga é quase sempre central, isto é, todas as linhas da construção convergem para um único ponto a meio da composição. É frequente adoptar-se, noutros casos, uma forma global para toda a pintura, de maneira a mostrar inequivocamente o esquema (veja-se, na página 55, onde o fresco, pintado sobre um sofito, representa uma lanterna circular: os personagens pintados a toda a sua volta mostram com suficiente evidência que o ponto de vista exacto para se olhar a composição é o centro da falsa lanterna).

Finalmente — é bom não o esquecer —, a esmagadora maioria das pinturas renascentistas tinha temas e origens religiosas. Figuras de santos, episódios da Bíblia, apoteoses, temas simbólicos ou rituais: eram encomendas deste tipo que mantinha a arte viva. E de todos eles se encontram numerosos exemplos nas pinturas renascentistas. Mas há um tema que prevalece sobre todos os outros: a representação da Virgem com o Menino. Quase não houve um pintor nos séculos XV e XVI que o não tivesse enfrentado pelo menos uma ou duas vezes — mas, regra geral, muitas. Alguns, como Rafael, fizeram dele, exclusivamente, o seu tema característico. Claro que não tinham fim as maneiras de pintar o tema e que as variantes são imensas. Mas apenas uma era dominante, sugerida pela tradição e, ao mesmo



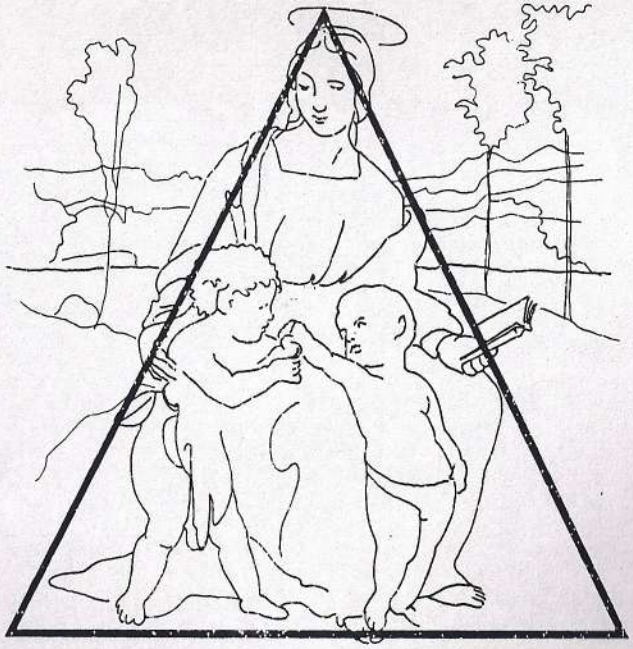


A exibição da perspectiva
Andrea Mantegna, sofito da Camera degli Sposi, Mântua, Palácio Ducal. A perspectiva é a preocupação dominante desta pintura, que será o arquétipo de toda uma grande série: a das ornamentações com jogos de perspectiva dos sofitos de palácios e igrejas. O fresco representa um grande óculo «aberto» para o céu, no sofito de uma sala, em cujo rebordo se juntam diversas pessoas e animais.

face inferior com sinetas, por baixo de uma corniza

tempo, na linha das novas orientações, majestoso e funcional: ditado, na prática, pela própria natureza do tema. Trata-se da disposição das figuras — mãe e filho —, dispostas dentro duma pirâmide. O que significa que a disposição das suas linhas exteriores deve formar um triângulo, tendo como base os pés e a orla das vestes da Madona e, como vértice, a cabeça da própria Virgem. É, de facto, este o esquema fixo, absolutamente típico, das Madonas do Renascimento. Claro que as possibilidades de modificar tal esquema eram diversas, graças à utilização de processos cada vez mais sofisticados: o *contrapposto*, por exemplo, que é o subterfúgio que mostra certas partes do corpo em «rotação», relativamente às outras (numa figura sentada, vemos os pés voltados para a direita, enquanto a cabeça está virada para a esquerda, com um efeito de torsão

Os esquemas compositivos Rafael Sanzio, *Madona del cardellino;* Florença, Galeria dos Uffizi. Nas pinturas, tal como na estatuária, a composição em pirâmide é, de longe, a que prevalece: principalmente, nos grupos sacros, então em grande voga. Muitas vezes, acrescenta-se-lhe, ou então faz parte dela, um fundo paisagístico. Fundo esse que pode ser meramente natural ou arquitectónico, mas que é sempre composto segundo esquemas regulares.



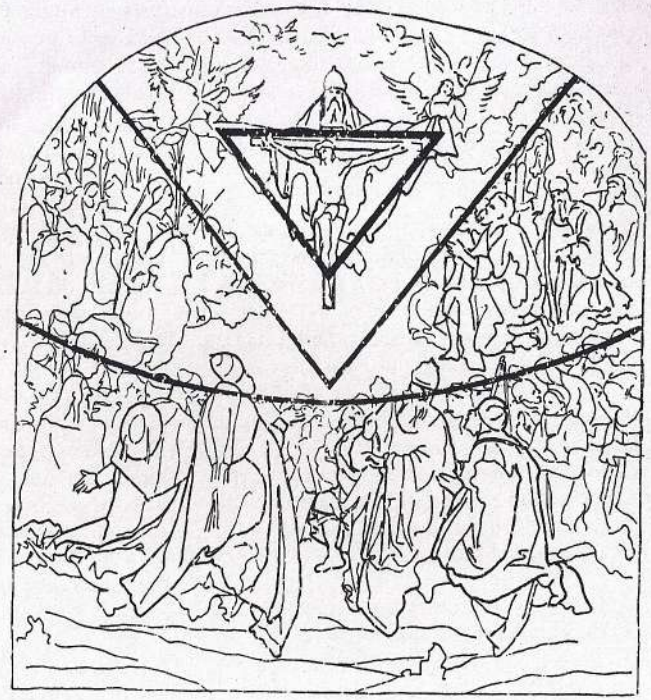
de todo o corpo que dá movimento e vida à imagem); ou então o claro-escuro (no qual o grande Leonardo foi mestre), técnica que faz esbater os contornos das figuras, não através do desenho, mas sim através das passagens da luz para a sombra, isto é, do contraste entre as partes banhadas pela luz e as partes imersas na sombra: o conjunto fica curiosamente esfumado (o chamado *sfumato*), como se o quadro fosse visto através de um véu.

São estes, em síntese, os esquemas; ou, por outras palavras, o exame — em linhas muitíssimo gerais — das formas e métodos adoptados para coligir os elementos compositivos mais característicos e mais facilmente reconhecíveis na pintura do Renascimento.

Esta arte, que só por si enche as pinacotecas e museus do mundo inteiro, deu azo a uma quase incrível e fantástica

O «sfumato» Leonardo da Vinci, *Madona dei garofano;* Munique, Alte Pinakothek. O grande Leonardo foi mestre numa técnica de pintura especialíssima: o claro-escuro, ou seja, um desenho das sombras, tão requintado e gradual que torna extremamente suaves, quase não se dando por elas, as passagens das zonas iluminadas para as zonas sombreadas. Esta técnica, conhecida como «sfumato», dá um carácter muito particular às suas obras, que parecem ser vistas através como que de um finíssimo véu; assim, apercebem-se melhor os pormenores mais complexos.

30



Os esquemas geométricos também figuram nas composições complexas Albrecht Dürer, *Adoração da Trindade;* Viena, Kunsthistorisches Museum. Se há uma constante que percorre todo o desenrolar do Renascimento, ela é a procura de esquemas racionais, em todas as situações. Uma obra renascentista é sempre «construída» mentalmente: de uma maneira clara e segundo rigorosos cânones geométricos. E é nisto que reside, inegavelmente, muito do seu fascínio.

explosão de génio; estabeleceu regras e modelos de comportamento que ainda hoje nos condicionam; encerrou definitivamente a Idade Média — mil anos de história e cultura! — e iniciou a história moderna. Tudo isto em poucas décadas, num país que revelou neste brevíssimo período mais artistas que todos os que outros períodos tiveram em toda a sua existência. Os esquemas não podem explicar a vitalidade e a força de uma tal arte melhor do que a observação de um facto pode indicar a personalidade e o carácter de quem o enverga. Mas talvez consigam ser — e já será muito — o primeiro passo para a compreensão e apreciação de um dos períodos mais fecundos, significativos e interessantes, vivos e movimentados.

Começar bem, costuma dizer-se, é meio caminho andado.

Dicionário

ABÓBADA — Cobertura em arco de um recinto, ou de uma sua parte. Pode ter muitas formas, conforme o tipo de arco a partir do qual se desenvolve e da maneira como este arco se cruza ou não com outros. As abóbadas mais comuns são as *de berço*, formadas pelo deslizamento de um arco de volta perfeita ao longo de uma linha recta, e a abóbada *de arestas*, obtida pela intersecção em ângulo recto de duas abóbadas de berço.

ALETAS — Grandes volutas que, no Renascimento e épocas posteriores, serviam para ligar o corpo central de algumas igrejas aos corpos laterais.

ALMOFADADO — Revestimento parietal com funções decorativas, em que os blocos de pedras são talhados por forma a sobressaírem da superfície da parede. Este relevo pode ser mais ou menos marcado e ter formas diversas. O caso mais fora do vulgar do almofadado é o das «pontas de diamante», em que as pedras têm a forma de uma pequena pirâmide. Em Lisboa, existe um exemplo deste tipo: a Casa dos Bicos.

ALVENARIA — Técnica de construção que utiliza uma aglomeração de pedras por aparelhar, de formas e dimensões irregulares, ligadas por argamassa ou cimento, usada na construção de alicerces, paredes ou, nas diversas épocas da história da arte, em coberturas.

ARCADA — O espaço, ou vão, compreendido entre dois pilares e o arco que neles se apoia.

ARCO — Estrutura arquitectónica curva que liga dois suportes (paredes, pilares, ou colunas). A sua forma permite-lhe suportar fortes pressões, cujo empuxo é em parte descarregado sobre os suportes e, em parte, para fora. Pode ter formas muito diversas. No Renascimento, é muito vulgar o «arco de volta perfeita», ou seja, o arco cujo perfil — para quem o vê de frente — é um semicírculo. O espaço entre os pés-direitos do arco chama-se vão, ou «luz», quando este forma uma janela ou uma porta. A «flecha» é a linha perpendicular erguida a partir da corda do arco e indica a sua altura a partir das impostas.

ARQUITRAVE — Elemento arquitectónico horizontal que une duas colunas ou dois pilares. Nas ordens arquitectónicas, dá-se esse nome à parte inferior dos entablamentos. Nestes casos, a sua ornamentação varia em conformidade com a ordem a que pertence.

BASAMENTO — Superfície saliente na base de uma parede. Também se chama *envasamento*, ou *soco*.

CACHORRO — Também chamado *modilhão* ou *mísula*, é, regra geral, todo o elemento arquitectónico comprido e estreito que sobressai de uma parede. Correntemente, chama-se assim a um elemento de várias formas (com frequência de perfil em S ou em forma de voluta) que sai da parede para sustentar traves ou cornijas. Quando estão presentes em grande número, designa-se o conjunto pelo nome genérico de *cachorrada*.

CANDELA — Elemento decorativo do Renascimento, usado para ornamentar pilares ou pilastras planas. A sua forma é a de um candelabro enfeitado com grinaldas ou festões de flores e frutos.

CAPITEL — Parte terminal de uma coluna ou de uma pilastra plana. É quase sempre o elemento mais característico da própria coluna, bastando ele para distinguir uma ordem das outras. No Renascimento, havia cinco ordens de capitéis: dórico, toscano, jónico, coríntio e compósito. Os dois primeiros eram diferenciados por uma simples placa quadrada, o ábaco, de faces lisas. O terceiro, tem volutas características, espirais em que cada volta é saliente. Os dois últimos apresentam folhas de acanto, uma planta mediterrânica.

CARTÃO — Folha de papel, ou mesmo de cartão, sobre a qual o pintor faz o estudo da obra — a chamada maquete, palavra derivada do francês —, antes de passar à sua execução final sobre a tela ou o reboco (no caso de um fresco).

CIMALHA — A parte superior de um entablamento, saliente em relação ao conjunto. No entanto, esta palavra é geralmente usada para identificar todos os remates das fachadas ou frontarias dos edifícios (cornija do ático).

COLUNA — Estrutura de sustentação que se caracteriza pela sua forma cilíndrica. Divide-se em três partes: a base, a sua parte inferior: o fuste, a sua parte intermédia; e o capitel, a parte superior. As várias formas que estes elementos possam assumir e as respectivas proporções distinguem as ordens arquitectónicas umas das outras.

CORNIJA — Rebordo do topo de um edifício, geralmente sustentado por cachorros, ou modilhões. É muitas vezes perfilado, ou seja, ostenta várias faixas horizontais, cada uma delas com um recorte característico.

CORTINA — Nas construções militares, o muro direito que une uma torre lateral a outra.

CRUZ — *Grega ou latina*. Desenho da planta de um edifício sempre que apresente quatro braços: se forem todos iguais, a cruz será grega; se um deles for mais comprido que os restantes, a cruz será latina.

CÚPULA — Estrutura arquitectónica usada para cobertura de um edifício, obtida idealmente pela rotação de um arco em volta do seu próprio eixo (cúpula de base circular), ou pela união de vários panos, partindo cada um deles de uma face de um polígono (em geral um octógono). Neste último caso, chama-se *trompas* e *pendentes* à transição entre as formas redondas superiores e o polígono de base. A cúpula pode ser rematada por um óculo aberto no seu ponto mais alto (caso do Panteão de Roma), ou por uma *lanterna*, ou *lanternim*, aberturas estas que se destinam a deixar entrar a luz.

ESCORÇO — Artifício gráfico que consiste em representar uma figura obliquamente em relação ao observador, resultando daí que umas partes surgem mais próximas e outras mais afastadas, a figura fica «perspectivada». A designação provém do facto de as figuras surgirem «encolhidas» em relação à perspectiva normal.

FACHADA — O rosto — por assim dizer — que um edifício apresenta exteriormente, de esquina a esquina. Regra geral, este termo também designa, por extensão, a maneira — o tratamento — como a própria fachada é executada.

FRONTÃO — Originalmente, era a parte triangular — que escondia as águas do telhado — de um edifício, sobretudo de um templo grego. Mais tarde, passou a designar a parte mais alta, o remate, de todos os edifícios.

GROTESCA — Ornamentação parietal, sempre pintada, usada no século XVI, sobretudo pela Escola Rafaelista (razão por que se lhe chama também «rafaelista»), baseada num entrelaçamento de motivos vegetais e fantásticos.

JARDIM à italiana — Jardim característico que começou a ser usado no século XVI, em que os elementos verdes —

Dicionário

geralmente, pequenas sebes — são dispostos de maneira simétrica à volta de cascatas ou fontes.

MÓDULO — Medida do raio ou do diâmetro de uma coluna no ponto da sua maior largura, usada como unidade de medida de todas as dimensões da ordem a que pertence a coluna.

ORDEM — Esquema arquitectónico derivado da coerente aplicação de regras pré-estabelecidas, que fixam as formas e, em parte, as proporções dos elementos. Dentro destas regras, o artista pode mover-se com toda a liberdade.

PARAMENTO — A superfície de acabamento exterior de uma parede.

PASTEL — Lápis de cor, macio e gomoso. Por analogia, toda a pintura realizada com pastel sobre papéis especiais, pergaminho, ou qualquer outra superfície rugosa. Como o pastel não permite traços, mas apenas manchas, modelações, diz-se *pintura a pastel* e nunca desenho.

PERSPECTIVA — Sistema geométrico que permite a representação tridimensional de um objecto sobre uma superfície plana, uma vez estabelecido o ponto de observação. Na *perspectiva linear*, o *ponto de fuga* pode ficar na *linha do horizonte* (ou *linha de terra*), acima ou abaixo dela e todas as *linhas de fuga* convergem para ele, vendo-se os objectos cada vez, e proporcionalmente, mais pequenos. Existem diversos tipos de perspectiva, mas este desenho é o mais divulgado.

PILASTRAS PLANAS — Pilar, ou meio pilar, embebido na parede ou no ângulo formado por duas paredes, que, geralmente, repete os ornamentos e proporções de uma coluna.

PÓRTICO — Galeria aberta de um lado, constituído por colunatas, geralmente no piso térreo de um edifício.

SANGUÍNEA — Desenho executado com cré natural (o *almagre*), cuja cor é avermelhada, preparado como um lápis. Enquanto que no pastel a cor é misturada com uma cola especial, na sanguínea o material de ligação é uma cera. A sanguínea permite linhas definidas e é pouco fácil de as fundir, pelo que se deve dizer *desenho a sanguínea*.

SERLIANA — Tipo de janela de três luzes, das quais a central é em arco e as laterais são arquitravadas. Já conhecida dos romanos, foi defendida, durante o Renascimento, pelo arquitecto Serlio.

«SPOLVERO» — Técnica que permite, no fresco, decalcar o desenho preparatório do *cartão* (ver) para o reboco fresco, com carvão, através de uma série de pequenos furos feitos no cartão, ao longo dos traços do desenho.

SACADA — Também *voamento* ou *balanço*. Qualquer elemento arquitectónico saliente nas paredes de um edifício (em geral, uma varanda, um modilhão ou uma cornija.

TAMBOR — A estrutura arquitectónica em forma de cilindro ou poligonal que sustém a cúpula, fazendo descarregar o seu peso para os pendentes ou as trompas.

Índice

Introdução 3
Arquitectura 6
Escultura 28
Pintura 40
Dicionário 62

geralmente, pequenas sebes — são dispostos de maneira simétrica à volta de cascatas ou fontes.

MÓDULO — Medida do raio ou do diâmetro de uma coluna no ponto da sua maior largura, usada como unidade de medida de todas as dimensões da ordem a que pertence a coluna.

ORDEM — Esquema arquitectónico derivado da coerente aplicação de regras pré-estabelecidas, que fixam as formas e, em parte, as proporções dos elementos. Dentro destas regras, o artista pode mover-se com toda a liberdade.

PARAMENTO — A superfície de acabamento exterior de uma parede.

PASTEL — Lápis de cor, macio e gomoso. Por analogia, toda a pintura realizada com pastel sobre papéis especiais, pergaminho, ou qualquer outra superfície rugosa. Como o pastel não permite traços, mas apenas manchas, modelações, diz-se *pintura a pastel* e nunca desenho.

PERSPECTIVA — Sistema geométrico que permite a representação tridimensional de um objecto sobre uma superfície plana, uma vez estabelecido o ponto de observação. Na *perspectiva linear*, o *ponto de fuga* pode ficar na *linha do horizonte* (ou *linha de terra*), acima ou abaixo dela e todas as *linhas de fuga* convergem para ele, vendo-se os objectos cada vez, e proporcionalmente, mais pequenos. Existem diversos tipos de perspectiva, mas este desenho é o mais divulgado.

PILASTRAS PLANAS — Pilar, ou meio pilar, embebido na parede ou no ângulo formado por duas paredes, que, geralmente, repete os ornamentos e proporções de uma coluna.

PÓRTICO — Galeria aberta de um lado, constituído por colunatas, geralmente no piso térreo de um edifício.

SANGUÍNEA — Desenho executado com cré natural (o *almagre*), cuja cor é avermelhada, preparado como um lápis. Enquanto que no pastel a cor é misturada com uma cola especial, na sanguínea o material de ligação é uma cera. A sanguínea permite linhas definidas e é pouco fácil de as fundir, pelo que se deve dizer *desenho a sanguínea*.

SERLIANA — Tipo de janela de três luzes, das quais a central é em arco e as laterais são arquitravadas. Já conhecida dos romanos, foi defendida, durante o Renascimento, pelo arquitecto Serlio.

«SPOLVERO» — Técnica que permite, no fresco, decalcar o desenho preparatório do *cartão* (ver) para o reboco fresco, com carvão, através de uma série de pequenos furos feitos no cartão, ao longo dos traços do desenho.

SACADA — Também *voamento* ou *balanço*. Qualquer elemento arquitectónico saliente nas paredes de um edifício (em geral, uma varanda, um modilhão ou uma cornija.

TAMBOR — A estrutura arquitectónica em forma de cilindro ou poligonal que sustém a cúpula, fazendo descarregar o seu peso para os pendentes ou as trompas.

Índice

Introdução 3
Arquitectura 6
Escultura 28
Pintura 40
Dicionário 62

34